Dźwięk

4

MIESIĘCZNIK
MUZYKI
MECHANICZNEJ

JAN MUCHARSKI - 30



Columbia

NAJNOWSZE PRZEBOJE

Z REWIJ I FILMÓW DŹWIĘKOWYCH

W NAJLEPSZEM WYKONANIU

PŁYTY „COLUMBIA" NIE WYDAJĄ WCALE SZUMU

Rok I. KWIECIEŃ, 1931 r. Nr 4.

DŹWIĘK

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

MUZYKA MECHANICZNA — RADJO — FILM DŹWIĘKOWY

PRENUMERATA: roczna za 12 numerów wynosi z przesyłką 6 zł., półroczna 3 zł.; numer oddzielny bez przesyłki 50 groszy.

OGŁOSZENIA: 1/1 str., z wyjątkiem okładki, 200 zł., 1/2 str. 100 zł., 1/4 str. 50 zł.; na okładce i przed tekstem o 25% drożej.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: Warszawa, Marszałkowska 62, tel. 8-91-40. P. K. O. 15.325.

TREŚĆ:

PRZEMÓWIENIA P. MARSZAŁKA JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO NA PŁYCIE

Wyczerpane od lat kilku dwa przepiękne przemówienia P. Marszałka Józefa Piłsudskiego, wygłoszone dnia 5 września 1924 roku na rzecz Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, ukazały się ponownie na płycie „Orpheon".

Oba przemówienia, wygłoszone przez P. Marszałka w tym czasie, gdy nie znano jeszcze metody elektrycznej nagrywania, lecz akustyczną jedynie, nie straciły mimo to nic a nic na sile głosu i czystości. Brzmią one tak, jakgdyby słyszało się ,e bezpośrednio z ust Wielkiego Wodza Narodu Polskiego: ani jeden wyraz niezatarty, a barwa głosu odtworzona z zadziwiającą dokładnością.

W pierwszem przemówieniu P. Marszałek zestawia w sposób poetycki dwa żywioły boski i ludzki, podkreślając wartość żywiołu drugiego — pracy, jako niesłychanie ważnego w życiu naszem; w drugiem mówi o żywiole szczęścia ludzkiego — o śmiechu, ale o śmiechu szczerym, który jak dzwonek srebrny rozlega się w pokoju dziecięcym.

Pełne głębokich myśli i okraszone humorem oraz swadą żołnierską tętnią przemówienia P. Marszałka prawdziwym rytmem rycerskim.

GRAMOFON I RADJO
NA KONGRESIE MIĘDZYNARODOWYM NAUCZYCIELI JĘZYKÓW NOWOŻYTNYCH

W dniach 31 marca do 4 kwietnia 1931 r. radzili przedstawiciele 23 państw nad najlepszą metodą nauczania języków nowożytnych. Z 30 referatów, zgłoszonych na Zjazd, 7 poświęcono w całości rozważaniom nad rolą, jaką gramofon lub radjo odgrywać może w tem tak ważnem w czasach dzisiejszych nauczaniu. Pozatem jednak raz po raz referaty lub dyskusje zawracały do tych środków nauczania, które tak dużo obiecują, ale ze względu na swą nowość tak często źle są stosowane.

Już wśród przemówień oficjalnych przedstawicieli rządów, przedstawiciel republiki chińskiej położył silny nacisk na usługi, jakie w szkołach tamtejszych oddaje gramofon nauce języków nowożytnych.

Nadzwyczaj ciekawe i zasadnicze, a mojem zdaniem, bardzo słuszne stanowisko w tej sprawie zajął referent generalny, *Louis André Fouret* z Paryża w swym programowym referacie, zatytułowanym: „Rola i miejsce języków nowożytnych w nowoczesnem nauczaniu humanistycznem".

Pan Fouret, znany w całym świecie teoretyk dydaktyki języków nowożytnych, powiedział w ustępie referatu swego, poświęconym wartości kulturalnej nauczania języków nowożytnych:

„Jeżeli istotnie śledzimy, jak to czynić powinniśmy pod grozą własnej zguby, rozwój techniki dzisiejszej, jeśli przystosujemy nasze metody przyswajania języków obcych do postępów *mechaniki*, nadejdzie wkrótce czas, prędzej niż wielu z nas tego się spodziewa, kiedy kino, gramofon i radjo uwolnią nas w znacznej części od pracy elementarnej i praktycznej, jaką jest nauczanie wymowy, akcentu, słówek, a może i gramatyki. Koledzy, bardziej ode mnie kompetentni, przedstawią panom wkrótce olbrzymie postępy nowej techniki, już zrealizowanej, i wielkie jej widoki na przyszłość. I my wszyscy znamy już wielką liczbę samouków: uczniów, nauczycieli, przemysłowców i kupców, którzy dzisiaj, chcąc się nauczyć języka obcego, uciekają się tylko do pomocy tych nowych środków. Z chwilą, gdy środki te osiągną swą doskonałość:

1) Nauczyciel zostanie mniej lub więcej zwolniony od kształcenia elementarnego, jego bezpośredni wpływ na ucznia zmniejszy się.

2) Nauczanie zostanie zesztandaryzowane, stayloryzowane.

Jesteśmy w przededniu przewrotu w naszych metodach i wkrótce dojdziemy do tego, że oddamy *maszynie wszystko, co w naszym zawodzie jest mechaniczne*.

Pozbycie się pracy mechanicznej pozwoli nauczycielowi „intensywniej poświęcić się kształceniu umysłu, serca, woli i zmysłu estetycznego".

Również drugi z kolei referent prof. *Gaston Varenne* w referacie, zatytułowanym: „Lektura z objaśnieniami i program lektury literackiej" nie mógł pominąć znaczenia gramofonu i radjo.

„Nie odrzucimy też — są jego słowa — pomocy płyt gramofonowych, oddających bardziej bezpośrednio, niż książka, głos obcy i muzykę obcą. Skorzystamy nawet z radja, jeśli to możliwe, z tego głosu żywego, przesyłanego poprzez przestrzenie i przekraczającego bez przeszkody granice. Słowem, nie odrzucimy żadnego z tych środków, których dostarcza życie współczesne i wiedza współczesna pedagogice, aby odnowić stare metody".

Po takiej uwerturze uczestnicy Zjazdu wysłuchali 7 odczytów, specjalnie poświęconych gramofonowi i radju. Referaty te przedstawili:

1) *L. A. Fouret* (Paryż) p. t. „Użycie płyt gramofonowych w nauczaniu języków nowożytnych".

2) *H. Pernot* (Paryż) p. t. „Użycie gramofonu i metody fonetycznej w nauczaniu języków nowożytnych".

3) *M. Roger* (Paryż) p. t. „Radjo na usługach nauczania języków nowożytnych".

4) *N. C. Staling* (Utrecht) p. t. „Użycie płyt w nauczaniu języka szwedzkiego".

5) *Marucić Combet* (Belgrad) p. t. „Używanie przyrządów mechanicznych w nauczaniu języków nowożytnych".

6) *M. Cheymol-Vorikasović* (Belgrad) p. t. „Nauczanie języków obcych przez radjo".

7) *J. Plaut* (Frankfurt n/M.) p. t. „Płyta gramofonowa a nauczanie języków obcych".

Zwłaszcza odczyt ostatni znanego bojownika gramofonu, twórcy metody „słuchowej" nauczania języków obcych w szkole, wypowiedziany z ogromną swadą i ogromnym temperamentem, rozbudził wielkie zainteresowanie.

„Kongres określił gramofon jako środek pomocniczy w nauczaniu"— wołał referent. „Otóż ja osobiście idę dalej, dla mnie płyta jest jedynym organem metody nauczania, którą nazwałem „słuchową".

Następnie Plaut przedstawił swą metodę słuchową i szczegółowo określił znaczenie gromafonu w nauczaniu wymowy i przyśpiewu, wyrazów i stylu, w nauczaniu gramatyki i przy lekturze. „Od pierwszej lekcji do ostatniej płyta gramofonowa powinna być istotnym środkiem nauczania". Nawet przy nauczaniu ortografji płyta ma zastosowanie swoje: „Im bardziej ortografja zbliża się do ortografji fonetycznej, tem łatwiej jest zastosować metodę słuchową; im bardziej ortografja oddala się od pisowni fonetycznej, tem bardziej potrzebna jest pomoc metody słuchowej".

Referat Plauta wywołał wielką dyskusję, lecz nie spotkał się z zasadniczym sprzeciwem. Zarzuty dotyczyły niedoskonałości płyt, które nie oddają dokładnie pewnych spółgłosek, np. s, i niektórych nagrań np. deklamacyj Aleksandra Moissiego, któremu jako Włochowi i Żydowi zarzucano niedobrą wymowę niemiecką. Zarzut ostatni został obalony w dyskusji, gdzie stwierdzono, że Moissi, mimo swego włoskiego pochodzenia ma

świetną wymowę niemiecką. Co zaś do pierwszego zarzutu, to referent zauważył, że trudno od maszyny więcej wymagać, niż od żywego człowieka. A przecież któż wymawia dokładnie wszystkie spółgłoski przy szybkiem zwłaszcza mówieniu?

Po tym referacie prof. Doegen z Berlina miał demonstrować swój aparat gramofonowy, specjalnie dostosowany do potrzeb nauczania języków obcych. Gramofon ten zaopatrzony jest w aparat (Doegens „Lauthalter"), który pozwala na szybkie odnalezienie potrzebnego miejsca na płycie i na kilkakrotne powtarzanie tego samego ustępu. Niestety, choroba prof. Doegena pozbawiła uczestników Zjazdu tej ciekawej demonstracji.

Pozatem były w osobnej sali aparaty gramofonowe zwykłe i płyty. Te jednak nie przyniosły nic nowego.

Zjazd liczył przeszło 700 uczestników z różnych stron świata. Wszyscy rozjechali się w przekonaniu o wielkiem znaczeniu gramofonu w nauczaniu języków obcych.

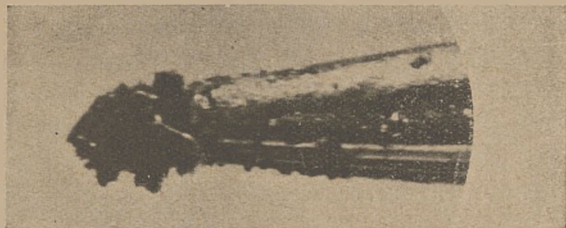
D-r Jan Piątek

IGŁA TRZCINOWA CZY STALOWA?

Kinotechnika współczesna (czytamy w jednem w czasopism technicznych niemieckich), a mówiąc ściślej, technika wytwarzania i odtwarzania filmów dźwiękowych przyczyniła się niewątpliwie do szeregu ulepszeń w dziedzinie utrwalania oraz wzmacniania głosu. Spowodowała także konieczność udoskonalenia igły gramofonowej. Właściciel teatru, posiadający aparaturę dźwiękową, jest wybitnie zainteresowany w tem, ażeby zachować płyty możliwie jaknajdłużej w stanie używalności i tem samem zmniejszyć wydatki, powstające z potrzeby częstej wymiany płyt. Tak więc zagadnienie przedłużenia „żywota" płyty np. przez zastosowanie innych igieł posiada doniosłe znaczenie dla przemysłu „dźwiękowego".

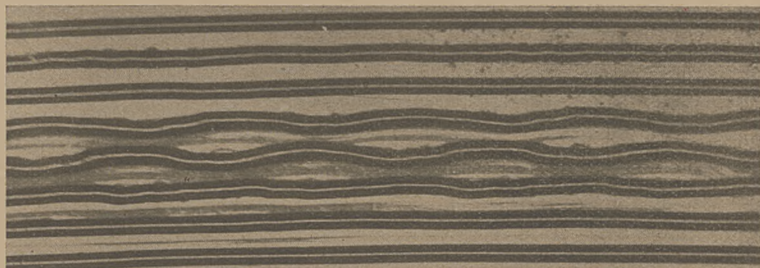
Dla wykazania różnicy między igłą trzcinową, a stalową, pod względem zużycia płyty, należy przedewszystkiem zastanowić się, w jaki sposób odbywa się proces zużycia płyty przez igłę stalową. Z ogólnego punktu widzenia odrazu uderza tutaj analogja z innym technicznym problemem, zresztą bardzo oddalonym, a mianowicie z zużyciem kół i toru przy ruchu szynowym. Obciążona membraną igła posuwa się po rowkach, przedstawiających utrwalone dźwięki, niby po jakimś dziwnie krzywolinijnym torze. Na skutek prawa ciężkości niezwykły ten wehikuł przeciwstawia każdej zmianie kierunku pewien opór. Najłatwiej można to sobie wyobrazić w ten sposób, że igła dąży do wyrobienia sobie jaknajprostszej drogi, a tem samem do omijania krzywizn, zanotowanych na płycie. Część startego materjału, z którego płyta jest zrobiona, zostaje po jej przegraniu na igle, jak to pokazuje mikrofotograficzne zdjęcie (rys. 1). Zjawisko to

wskazuje, że stopień zużycia płyty zależy od czynnika geometrycznego oraz fizycznego. Wielkość ostatniego określa się różnicą twardości igły i płyty, a więc przy płycie szelakowej poprostu stopniem twardości igły. A czynnik geometryczny jest właśnie kształtem krzywych głosu. Im ostrzejsze są krzywizny, tem szybszemu zużyciu ulega płyta. Jeżeli kierownik



Rys. 1. Igła w znacznem powiększeniu.

nagrań jakiejkolwiek fabryki płyt gramofonowych opowiada z dumą o niezwykłej sile dźwięków, utrwalonych na płytach, wiemy teraz, co sądzić o takich płytach: zużywają się one nieporównanie prędzej od innych płyt, jeżeli wogóle igła, nie mogąc się uporać z ostremi krzywiznami tych właśnie silnych dźwięków, nie wyżłobi sobie innej, prostszej drogi, jak to jest uwidocznione w postaci szarego śladu na mikrofotografji (rys. 2). Poza temi dwoma zasadniczemi czynnikami nie można pominąć zjawiska stopniowego ścierania się igły przy przegrywaniu płyt, któremu specjalnie poświę-



Rys. 2. Rowki na płycie.

cona jest praca E. M. Payne'a „Grammophone Needle Wear, The Reasons for Needle Changing". Igła przy tem zeszlifowywaniu zmienia zupełnie swój kształt, przybierając formę dłuta, którego ostrze stale wydłuża się. I tutaj znów występuje zjawisko znane przy ruchu szynowym, a mianowicie szczególnie silny napór na tor przy krzywiznach, jeżeli długość wagonu nie jest do nich dostosowana. Igła tem energiczniej domaga się prostej drogi, im bardziej jest zgrana, a tem samem gorzej dopasowana do rowków płyty. Ponieważ, jak wiadomo, krzywizna na płycie tem jest mniejsza, im więcej oddalona od środka, wynika stąd, że płyty, przeznaczone dla filmu dźwiękowego, wtedy najlepiej czynią zadość fizycznym i technicznym wymaga-

niom fonotechniki, jeżeli początek nagrania znajduje się na środku płyty, a koniec na brzegu.

Jeżeli teraz przystąpimy do badań igły z trzciny bambusowej, to zauważymy przedewszystkiem, że czynnik geometryczny (wyrażający się dążeniem igły do prostolinijnej drogi) jest tutaj identyczny[1]), natomiast zmienia się zupełnie czynnik fizyczny.

Igła trzcinowa posiada niewątpliwie mniejszy stopień twardości, niż płyta i dlatego nie może jej w żaden sposób ścierać. Abstrahuje się tu oczywiście od przypadku, kiedy rowki płyty zanieczyszczone są przez jakikolwiek materjał, posiadający większy stopień twardości od płyty. W razie, gdyby tak było (np. w rowkach znajduje się pył metalowy), wówczas takie naleciałości zostają wciśnięte w igłę, działanie jej staje się szlifujące i zużywa ona płytę tak samo, jak igła stalowa. Rzecz prosta, że przy zachowaniu środków „higjeny", polegającej na czyszczeniu płyty szczoteczką pluszową, niebezpieczeństwo tego rodzaju łatwo daje się usunąć. Jeżeli jednak, po przegraniu płyty igłą stalową użyjemy igły trzcinowej, wtedy oczywiście w rowkach będzie się znajdował proszek metalowy, który zostanie wtłoczony w igłę trzcinową. Mimo to, jak wykazały próby, już po czterokrotnem przegraniu, płyta zostaje oczyszczona od tych resztek i nie należy obawiać się zniszczenia płyty.

Tak więc przy korzystaniu z igieł trzcinowych zużywa się wyłącznie igła. Dość silne jednak ścieranie się igły trzcinowej zmienia jej kształt, skutkiem czego staje się ona coraz mniej dostosowana do krzywizn toru. To zdawałoby się przemawiać na jej niekorzyść, zwłaszcza przy odtwarzaniu wyższych częstotliwości. Ale doświadczenia, robione z igłą trzcinową i stalową, dały nieoczekiwane wyniki. Przy przegrywaniu płyty o specjalnie wysokiej częstotliwości (a więc posiadającej niezwykle urozmaicone krzywizny) igłą trzcinową i stalową nie dała się zauważyć najmniejsza nawet różnica. Próby powtarzano kilkakrotnie z tym samym wynikiem, przyczem igła trzcinowa zupełnie dobrze wytrzymywała do końca płyty. W ten sposób fakty zaprzeczyły teorji, którą należało wobec tego poddać rewizji. Sprostowanie teoretycznego przypuszczenia, że igła trzcinowa, ulegając szybkiemu zniekształceniu, niedokładnie odtwarza dźwięki, jest następujące: gdy ostrze igły stalowej jest sztywne, koniec igły trzcinowej jest w pewnym stopniu elastyczny, a więc zdolny do uginania się. Szukając znów analogji z ruchem po szynach, możemy przyrównać igłę trzcinową do długiego wagonu na ruchomych osiach, gdy tymczasem igła stalowa podobna jest do krótszego wagonu, którego osie są z nim bezpośrednio połączone. Oba wagony zachowują się przy „braniu" krzywizn jednakowo.

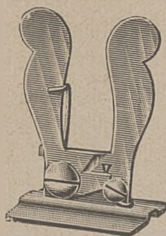
Należy tutaj jednak zaznaczyć, że igła trzcinowa, wskutek swej elastyczności, odbiera membranie pewien nieznaczny odsetek energji ruchu,

---

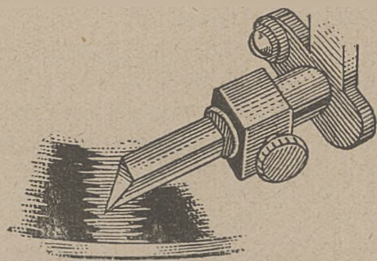
*) Przy płytach wadliwie nagranych, o zbyt ostrych krzywiznach, igła trzcinowa „wykoleja" się, gdy tymczasem igła stalowa żłobi sobie nową, prostą drogę.

nabytej z płyty. To jest właśnie przyczyną, że przegrywanie płyty igłą trzcinową przy użyciu membrany akustycznej, daje trochę mniejszą siłę dźwięku. Przy zastosowaniu membrany elektrycznej (adaptera), nie posiada to oczywiście najmniejszego znaczenia, gdyż dzięki wzmacniaczowi i odpowiedniej regulacji osiągamy żądaną siłę dźwięku.

Szczególnie wartościowemi okazały się igły, wyrabiane ze specjalnego gatunku bambusu japońskiego o dużej twardości, który zapomocą kąpieli w oleju zostaje poddany impregnowaniu. Dzięki temu rowki płyty nabierają przez używanie tych igieł pewnego rodzaju patyny, która wy-



Rys. 3. Nożyk do obcinania igieł trzcinowych.



Rys. 4. Wtyczka do membrany z igłą trzcinową.

gładza wszelkie chropowatości, pozostałe po przegrywaniu płyty igłą stalową i będące przeważnie przyczyną nieprzyjemnego szumu. Używając stale igieł trzcinowych zmniejszamy szum do minimum. Nie bez znaczenia jest i to, że płyty, dość zniszczone przez igły stalowe, przegrywane igłami trzcinowemi „poprawiają się", co zaznacza się w zmniejszeniu szmerów po kilkakrotnem użyciu igieł trzcinowych.

O ile płyty przegrywane igłami stalowemi w miarę ich używania coraz więcej szumią, o tyle przy stosowaniu igieł trzcinowych szum nietylko nie wzrasta, lecz nawet nieco maleje.

Niewątpliwym atutem igieł trzcinowych jest to, że zużytą igłę można zapomocą specjalnego nożyka (rys. 3) obciąć, otrzymując w ten sposób zupełnie nową igłę, dzięki czemu jedna igła służy do wielokrotnego użytku. Przy korzystaniu z igieł trzcinowych należy posługiwać się membraną z trójkątnym otworem (igły mają w przecięciu formę trójkąta). Do membran, które tego nie posiadają, można zastosować specjalną wtyczkę z wylotem trójkątnym (rys. 4).

Jak widać z rozważań powyższych, igły trzcinowe posiadają zalety istotnie wartościowe, dające im bezwzględną przewagę nad igłami stalowemi.

K. R.

OD REDAKCJI

W związku z artykułem powyższym redakcja nasza dokonała szeregu prób z igłami bambusowemi „Orpheon", wprowadzonemi świeżo na rynek warszawski przez firmę B. Rudzki.

Poddano przegrywaniu płyty następujące („Columbia"):

1) IV Balladę F. Chopina w wykonaniu Roberta Casadesus (str. I płyty LFX 74),

2) Etiudę Nr. 13 As-dur (op. 25 Nr. 1) F. Chopina w wykonaniu Francis Planté (LMX 152 a),

3) Sonatę na fortepian i skrzypce C. Francka w wykonaniu p. Blanche Selva (fortepian) i Joana Massia (skrzypce) str. I płyty LFX 100,

4) Uwerturę Czajkowskiego „Dziadek do orzechów" w wykonaniu Orkiestry Broadcastingu Angielskiego (B. B. C.) pod dyr. Percy Pitta (str. I płyty DMX 185 a),

5) Uwerturę „Oberon" Webera w wykonaniu Orkiestry Concertgebouw w Amsterdamie pod dyr. Willema Mengelberga (str. I płyty LMX 200 a).

Wszystkie płyty powyższe (30 cm.) były nowe, nieprzegrywane jeszcze. Gramofon sprawdzony zapomocą szybkomierza „His Master's Voice" (szybkość 78 obrotów na minut) i poziomnicy. Każda płyta przegrywana z sekundomierzem w ręku tą samą igłą bez obcinania jej.

1) Czas 4 min. 1 sek. jednego przegrania całej strony płyty. Przegranie I: szum minimalny, ledwie wyczuwalny uchem, czystość tonu fortepianu idealna, ani jeden dźwięk niezatracony, skala od najniższego tonu do najwyższego oddana w całej pełni, pianissima i fortissima wzorowe. Przegranie II: jak wyżej. Przegranie III: szum nieco większy, daje się zauważyć chropowatość przy tarciu igły o rowki; czystość dźwięków jednak bez zarzutu. Przegranie IV (wciąż tą samą igłą, bez obcinania jej końca): szum coraz większy, ale w każdym razie mniejszy od szumu przy przegrywaniu igłą metalową np., słychać, jak igła coraz ciężej pracuje, posuwając się po rowkach płyty, „dyszy"; czystość odtworzenia jednak zadziwiająco dobra. Przegranie V: igła najwyraźniej sapie, posuwa się z trudem, mimo to jednak gra Cassadesus nic nie traci. Stwierdzić tutaj jednak należy, iż część I (nie mówimy tutaj o części pod względem muzycznym, lecz o części utworu, wykonanej na I stronie płyty) nie zawiera zbyt mocnych uderzeń, traktowana jest przez pianistę bardzo delikatnie, klawisze ledwie muskane, pauzy wyzyskane należycie, a nawet w niektórych miejscach wydłużone znacznie, wskutek czego tory na płycie mają rysunek prosty, niezawiły, łatwy do opanowania i przezwyciężenia przez igłę.

Zbadana po przegraniu V igła pod szkłem powiększającem (powiększenie 60-krotne) wykazuje wyraźne rozszczepienie ostrza (miotłowate), nie nadaje się już więcej do użycia bez obcięcia jej końca nożykiem. Po obcięciu jednak gra dalej, jak nowa.

2) Czas 2 min. 21 sek., a więc liczba obrotów dwukrotnie prawie mniejsza od płyty poprzedniej, nagrana jednak bardzo mocno, zresztą i liczba dźwięków, przypadających na takt każdy w Etudzie Nr. 13 Chopina, jest większa, stąd też i rysunek toru bardziej zawiły, trudniejszy do przezwyciężenia przez igłę. Przegrania I i II: szum minimalny, czystość idealna. Przegrania III i IV: szum większy, przypominający syczenie wody w imbryku, czystość jednak gry bez zarzutu. Przegranie V: igła najwyraźniej „charkocze", czystość z zastrzeżeniami: niektóre tony (najwyższe) nieczysto odtworzone, inne znów giną zupełnie, zamazują się poniekąd. Igła więc wytrzymuje 4 przegrania bez szkody dla wartości odtwórczych. Po obcięciu, rzecz oczywista, igła gra, jak zupełnie nowa.

3) Czas 3 min. 21 sek. Przegrania I i II: szum minimalny, fortepian i skrzypce odtworzone idealnie. Przegranie III: szum większy, fortepian brzmi czysto i wyraźnie, skrzypce stłumione w wielu miejscach. Zresztą być może zawinił tutaj skrzypek, który nie wydobył w grze swojej właściwej siły (patrz artykuł prof. Leopolda Binentala w numerze niniejszym).

4) Czas 2 min. 48 sek. Przegrania I i II: szum minimalny, wszystkie instrumenty oddane wzorowo, bez zarzutu: puzony, waltornie, kotły brzmią zadziwiająco czysto, nie mówiąc już o innych instrumentach. Przegranie III: szum znacznie większy i już po pierwszych 25 sekundach instrumenty dęte brzmią chrapliwie, astmatycznie, igła nie dociąga do końca płyty, czemu nie należy się dziwić, gdyż tor, po którym

wypada jej biec, jest przy tym utworze bardzo zawiły, trudności, spotykane na drodze przez igłę, nie łatwe do przezwyciężenia.

5) Czas 3 min. 39 sek. Przegrana I i II: wyniki doskonałe. Przegranie III: igła szumi, pokonywając przeszkody z trudem, czystość dźwięków jednak bez zarzutu. Przegranie IV: instrumenty dęte nie brzmią czysto, przyczem w ostatnich kilkunastu taktach wszystkie instrumenty zacierają się zupełnie.

Jak widać z powyższego, wszystkie próby wypadły dla igły bambusowej „Orpheon" nad wyraz pomyślnie. Nie zapominajmy również i o tem, że przy wszystkich przegrywaniach tych płyta nie poniosła najmniejszej nawet szkody. Z tych właśnie względów można i należy igły bambusowe polecić, godząc się najzupełniej z opinją, wyrażoną w artykule powyższym.

WERGILJUSZ A GRAMOFON

Dla upamiętnienia 2000-lecia narodzin wielkiego poety rzymskiego, a zarazem wszechświatowego, Wergiljusza, odbywały się w r. ub. i dotąd poniekąd odbywają się uroczystości rozmaite we wszystkich państwach kulturalnych. Wydano wszędzie bardzo wiele dzieł, poświęconych jego twórczości, wpływom tej twórczości na cywilizację od czasów najdawniejszych aż po dziś dzień. I w szkołach naszych mieliśmy i mamy jeszcze szereg wieczorów, poranków, poświęconych wielkiemu poecie. Są to odczyty, przedstawienia dramatyczne, deklamacje. Zapomniano jednak o śpiewie. Tymczasem utwory poezji greckiej i rzymskiej nie były czytane, lecz śpiewane: o tem już dzisiaj nikt nie wątpi.

W książeczce mojej „Poezja łacińska w pieśni"[1]) dałem 3 wzory dla heksametrów wogóle, a zatem dla odnośnych wierszy Wergiljusza; zamieściłem nadto muzykę do urywków z Eneidy: I, 1 i nast., II, 42 i nast., II, 274 i nast. IV, 651 i nast. Nakoniec przytoczyłem specjalną kompozycję p. P. Moossa dla wierszy 148 — 153 z I pieśni Eneidy: bas solo z chórem męskim 4-głosowym, albo na 4 głosy równe.

Utwór ten był naśpiewany na płycie przez Syrenę - Record (obecnie Syrena - Elektro) przez chór uczniów Gimnazjum im. Władysława IV-go na Pradze (Warszawa). Bardzo nadaje się na akademjach, a także na lekcjach łaciny dla urozmaicenia ich, bądź na lekcji lektury Eneidy w oryginale lub tłumaczeniu. Wykonanie zwykłe. Uczniowie czytają tekst oryginału, tłumaczą, analizują, recytują chóralnie. Gdy tekst łaciński został już opanowany dostatecznie, i klasa przyswoiła go sobie, nauczyciel czyta tłumaczenie poetyckie (ks. Karyłowskiego)[2]):

„Tak często kłótnia w tłumie porywa się wrąca
I zamęt; srogim gniewem pospólstwa czerń płonie:

---

[1]) **Poezja łacińska w pieśni.** Melodje do utworów poezji łacińskiej. Zebrał Stefan Cybulski. Książnica - Atlas. 1924.

[2]) Biblioteka Narodowa. Ser. II. Nr. 29. Wergiljusz. „Eneida". W przekładzie X. Tadeusza Karyłowskiego. Z wstępem i objaśnieniami Tadeusza Sinki. Kraków.

Już lecą głownie, głazy — podaje szał bronie...
W tem pełen cnót i zasług pojawia się starzec,
Tłum w ciszy słucha, waśni wnet musi się zarzec;
On słowy lud owłada, ucisza pierć w szale"...

Puszcza się w ruch płytkę. Uczniowie słyszą śpiew kolegów swoich. Słyszą kłótnię i zamęt, słyszą wrzawę czerni, widzą, jak lecą głownie i kamienie... potem następuje cisza, i dolatują do uszu słowa starca...

Lekcja z taką płytą gramofonową bardzo zainteresuje klasę. Nadto sama muzyka gramofonowa, w razie niemożności nauczenia się trudnej kompozycji, uświetni niejedną akademję, wieczór, lub poranek, poświęcony Wergiljuszowi.

Stefan Cybulski

KSIĄŻKA A PŁYTA, RADJO I DŹWIĘKOWIEC

Przez długie lata książka, w postaci pisanej czy drukowanej, była jedynym środkiem utrwalenia myśli ludzkiej i przenoszenia jej zarówno w przestrzeni, jak i czasie. Pokolenie nasze doczekało się, że ten monopol książki został przełamany, gdyż wynaleziono inne środki do utrwalenia myśli, środki o wiele doskonalsze, a mianowicie fonograf, radjo i film dźwiękowy.

Chcąc zrozumieć wyższość wymienionych środków technicznych nad książką w dziedzinie przekazywania myśli ludzkiej, wyobraźmy sobie, że żyjemy w czasie, gdy książka jest zupełnie nieznana, a jedynemi środkami utrwalenia i rozpowszechnienia myśli jest radjo, płyta gramofonowa i dźwiękowiec. I ktoś wpada na „genjalny" pomysł, żeby oddać mowę ludzką nie przez dźwięki słyszalne, lecz przez znaki widzialne na papierze. Ludzkość przyjęłaby taki „wynalazek" z ogromnym sceptycyzmem: czyż można oddać optycznie, w piśmie lub druku wymawianie głośniejsze lub cichsze, ton wyższy lub niższy, przyśpiew, to czuły to szorstki, tok mowy pośpieszny lub powolny? Te i inne zarzuty spotkałyby wynalazcę i bardzo można wątpić, czy wynalazek druku uznanyby był za potrzebny.

Czyż obecnie, gdy lat 350 żyliśmy w epoce książki, nowe środki techniki wyprą książkę? Czy też może tylko ograniczą jej działalność i wspólnie z książką podzielą się zakresem przeznaczenia swego?

Oto są pytania, interesujące czołowych przedstawicieli księgarstwa, którzy raz poraz w swych organach zawodowych omawiają sprawę stosunku książki do radja, płyty gramofonowej i dźwiękowca.

Ostatnio uczynił to H. Kliemann w organie księgarstwa niemieckiego: „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel". Artykuł jego, zatytułowany: „Die Technik bricht in die graphische Kultur ein! Eine Auseinandersetzung mit Schallplatte, Film und Funk", nie jest zupełnie pesymistyczny.

Książki nic nie zastąpi. Nietylko dlatego, że prawdopodobnie typ wzrokowca u ludzi przeważa, ale korzystanie z książki, nie potrzebującej żadnej aparatury reprodukcyjnej, jest ogromnie łatwe i, co bardzo ważne, nie przeszkadza sąsiadowi.

Ba, księgarstwo odczuje to nawet jako ulgę, jeśli sporo wytworów literackich o chwilowej wartości, spełni swe zadanie, gdy będą wygłoszone przez radjo i nie ukażą się w wydaniu książkowem.

Ale niewątpliwie liczyć się trzeba ze ścieśnieniem zakresu oddziaływania książki, zwłaszcza jeśli się uwzględni wszystkie udoskonalenia techniczne, jak: Selenofon, dźwiękowiec domowy (Heimsprech-und-bildfilm) i inne.

Pewne rodzaje książek zostaną wyparte przez płyty czy dźwiękowiec, np. podręczniki fonetyki, a nawet podręczniki do nauki języków obcych.

Dlatego radzi Kliemann księgarzom zająć się produkcją i sprzedażą wszystkich środków utrwalenia i przekazywania myśli, a więc obok książki także płyt gramofonowych, zawierających teksty literackie, systemy do nauki języków obcych, wartościowej muzyki klasycznej i t. p.

Troska księgarzy o odpowiednie ustosunkowanie się książki do innych środków rozpowszechnienia myśli wywołuje tak zwany u Niemców „Galgenhumor" (humor szubieniczny). Oto w przytoczonem już wyżej czasopiśmie księgarstwa niemieckiego „Börsenblatt für den deuschen Buchhandel (Nr. 250 z dn. 26 października r. 1926) pomieścił Ernest Taubmann groteskę p. t. „Ostatnia książka. Utopia z r. 2000".

W r. 1950 jakiś Amerykanin wynalazł specjalną kamerę, nie większą niż kieszonkowy aparat fotograficzny, która udostępniała posiadaczowi, (a w r. 2000 każdy był posiadaczem takiej kamery) obrazy ze wszystkich części świata. Wystarczyło przesunąć odpowiednią rączką, a widziało się wszystko, co się w świecie działo, słyszało się muzykę, wykłady naukowe i t. p. Aparat utrwalał wszystko, a odpowiedni mechanizm z łatwością odtwarzał, co posiadacz potrzebował w danej chwili.

Powędrowały więc książki i dzienniki do muzeum, drukarnie przerobiono na fabryki innego rodzaju, nakładcy zniknęli, literaci natomiast, muzycy, tworzyli dalej, rozpowszechniając twórczość swoją zapomocą mechanizmów owego Amerykanina.

Przez jakiś czas istniały jeszcze księgarnie. Zajęcie ich jednak ograniczało się do skupywania zapasów książek, o ile się jeszcze gdzieś znajdywały, i sprzedawania ich na makulaturę. Ponieważ towaru takiego było coraz mniej, cena jego rosła z dnia na dzień. Wreszcie dnia 7 lutego 2002 ogłosił radjofon, że byłemu księgarzowi, a obecnemu handlarzowi zużytym papierem, Johnowi Francis Smithowi, udało się zakupić ostatnią książkę.

Książka pozostała tylko w muzeach, skrzętnie przechowywana pod szkłem, jako wytwór minionych epok cywilizacji ludzkej.

Czyż nie zapłakalibyśmy nad takim końcem serdecznego przyjaciela naszego, książki?

jp.

MYŚLI O MUZYCE

Niekiedy, w rzadkich przypadkach, człowiek podsłucha coś nieziemskiego w istocie muzyki, ale rozpływa się to, skoro ręce ku temu wyciągnie, martwieje, gdy zapragnie przenieść na ziemię, gaśnie, gdy wpadnie w mrok naszego intelektu; z niebiańskiego jednak pierwiastku pozostaje jeszcze tyle, że wydaje się to nam najwznioślejszem, najszlachetniejszem i najjaśniejszem z całej wzniosłości, szlachetności i jasności, jaka nas otacza.

* * *

Kompozytor jest dla mnie jakgdyby ogrodnikiem, który otrzymał mniejszy lub większy szmat ziemi do uprawy. Zadaniem jego jest zbierać to, co się na gruncie tym rodzi, zaprowadzać wszędzie ład, gdy zaś plon rozrośnie się, stworzyć ogród. Ogrodnik ten winien chwytać i kształtować wszystko, co zdoła objąć, oczami, czego może dosięgnąć rękoma.

* * *

Muzyka nie jest „posłanką niebios", jak mniema poeta. Posłańcami niebios są właśnie ci wybrani, którzy obarczeni są zaszczytem doprowadzenia do nas przez bezmierne przestrzenie pojedyńczych promieni praświatła. Niech żyją tacy prorocy!

Ferruccio Busoni (p. „Muzyka", rocz. I).

LITERAFON

Przyrząd do utrwalania dźwięku

Starożytne kultury pozostawiły nam wspaniałe dowody istnienia swego w postaci dzieł sztuki, które zdołały przetrwać aż do naszych czasów. Podziwiamy potężne budowle, wzniesione przez Egipcjan, rozkoszujemy się wierszami poetów helleńskich, pięknem rzeźby Praksytelesa, Skopasa lub Fidjasza i na podstawie tych nieśmiertelnych monumentów możemy w pewnych granicach odtwarzać sobie minioną rzeczywistość. Niestety, brak nam w tym ogólnym obrazie dawnych kultur bardzo ważnego czynnika; nie posiadamy mianowicie znajomości **brzmienia** języków starożytnych. Nawet języki grecki i łaciński, znane nam bez porównania lepiej od egipskich i asyryjsko - babilońskich narzeczy, są dziś jeszcze przedmiotem dyskusji filologów. I prawdopodobnie nigdy nie uda nam się ustalić z całą pewnością brzmienia liter starożytnych abecadeł.

W o ile lepszem położeniu jesteśmy my, ludzie epoki Edisona, rozporządzający wspaniałemi aparatami dźwiękowemi. Przyszłe pokolenia nawet po setkach tysiącleci nie będą potrzebowały głowić się nad tem, jakie brzmienie miało w ustach naszych „c", lub czy „on" wymawialiśmy przez „nos", czy przez „usta", płyta gramofonowa lub taśma dźwiękowa odrazu wyjaśnią wszystkie zagadnienia wątpliwe.

Zaprawdę rozporządzamy najlepszym sposobem utrwalania dźwięków, sposobem, niedopuszczającym żadnych wątpliwości. Niezwykłe znaczenie kulturalno - historyczne wynalazków dźwiękowych ocenią dopiero należycie przyszłe pokolenia, które będą mogły na podstawie naukowych zbiorów filmów dźwiękowych, granych przed kilkuset laty, odtwarzać sobie epokę naszą, epokę swych pra... pradziadów.

Atoli również dla użytku prywatnego technika stworzyła ostatnio aparaty, służące do taniego utrwalania dźwięków. Przyrządy te stały się szczególnie aktualne wobec nadzwyczajnego rozpowszechnienia się radja. Każdy radjoamator ma swego ulubionego prelegenta lub też swą orkiestrę, która zdaniem jego najlepiej reprodukuje dzieła muzyczne. Obecnie każdy radjosłuchacz będzie mógł utrwalić interesującą go audycję na tak zwanym **literafonie.**

Literafon jest szczególnej konstrukcji odbiorczym aparatem radjowym, obywającym się bez anteny i akumulatorów, a włączanym do sieci przewodów elektrycznych. Wszelkie audycje zostają utrwalone na płytach według systemu Berlinera, a reprodukcja następuje zapomocą głośnika, wbudowanego do aparatu. Pozatem aparat jest w ten sposób urządzony, że umożliwia również utrwalenie dźwięków wprost za pośrednictwem mikrofonu.

Koszta eksploatacji literafonu są zdumiewająco niskie. Zależnie od rodzaju płyt, na których daną audycję lub koncert nagrywamy, wahają się one między 40 a 60 groszami. Wobec tak niskiej ceny jest rzeczą zupełnie możliwą, że płyty literafonu za lat kilka używane będą do załatwiania korespondencji. Zamiast listów przesyłać się będzie płyty!

Przed zgórą 3000 lat dziejopisarze króla Nabuchodonozora pismem klinowem utrwalali na cegłach historję Chaldei. Obecnie przypomnieliśmy sobie tę prastarą technikę pisarską i na nowo zaczynamy ją stosować, z tą jednak różnicą, że miast dłuta używamy djamentowego sztyfcika, a cegłę zastąpiliśmy krążkami kauczukowych płyt, które tem jeszcze przewyższają cegłę, że same do nas przemawiają.

Pesymiści powiedzą może, że niewielki to postęp, jak na 3000 lat historji ludzkiej, my jednak sądzimy, że — wystarczający.

f. b.



BRAHMS — BEETHOVEN — FRANCK

Koncert skrzypcowy B r a h m s a należy bezwątpienia do rzędu dzieł, które nietylko nie starzeją się, ale pokrywają się coraz mocniejszym rumieńcem młodości w miarę, jak spoglądamy na nie już z pewnego oddalenia perspektywicznego.

Dzisiaj dzieło to nabrało szlachetnego smaku starego, dobrego wina. Jeżeli wypadłoby przeprowadzić selekcję pomiędzy koncertami skrzypcowemi od czasów Bacha po chwilę obecną, selekcję, opartą na rozpatrzeniu się dokładnem w sumie zalet treści i formy utworu, przenikając więc ustosunkowanie się ideowo - muzyczne kompozytora do dzieła i odmierzając rozmach twórcy oraz skalę jego majsterstwa, określając stopień wczucia się w ducha instrumentu koncertującego, — brahmsowskie dzieło osiągnie w tej kwalifikacji jedno z najbardziej honorowych miejsc w literaturze wielkiego repertuaru skrzypcowego.

To też Koncertowi d-dur należy się niejako z urzędu figurowanie w klasycznym (w znaczeniu doskonałości) repertuarze koncertów skrzypcowych, odtwarzanych na płytach, mających wyostrzać wśród szerokich warstw miłośników sztuki smak estetyczny, pogłębiać ich pociąg do istotnie dobrej muzyki.

A tem łacniej uda się trafić do celu, jeżeli przedstawia się odbiorcy utwór doskonały w wykonaniu tak świetnego instrumentalisty, jakim jest Józef Szigeti.

Interpretację Koncertu Brahmsa przez Szigetiego (nagranie Tow. „Columbia") cechują mnogie zalety duchowe i wirtuozowskie tego skrzypka. Czystość koncepcji, subtelne podążanie za biegiem linji melodyjnej, męskie ujmowanie akcentacji, nie mówiąc już o jasności brzmienia i precyzyjności technicznej, składają się na całość gry, niezmiernie pociągającej.

Poetycki, intymny nastrój Adagia czuły, barwny smyczek Szigetiego oddaje w sposób wyrafinowany. Zdrowe, jędrne, ujęcie muzyczne przez artystę ujawnia się w I części Koncertu, mocno osadzona rytmika i impet wirtuozowski w finale dzieła.

Rodzaj dźwięku Szigetiego, pięknie uregulowany w znaczeniu równości wibracyjnej, oraz sposób interpretacji, nie szukający efektów w przerafinowanych zagubieniach tonu, nadaje się chyba specjalnie do dokładnego zarejestrowania mechanicznego gry tego wirtuoza skrzypcowego.

Są jednak pewne „ale" w całości omawianej reprodukcji Koncertu Brahmsa. Dotyczą one brzmienia akompanjamentu orkiestrowego (orkiestra Hallé pod dyrekcją Hamiltona Harty). Masa dźwiękowa nie zawsze posiada dostateczny ciężar gatunkowy, wyczuwać się daje brak pełnego



IGNACY FRIEDMAN

i charakterystycznego kolorytu niektórych instrumentów, w szczególności drzewa, nawet wówczas, kiedy mają one własny rysunek melodyjny do nakreślenia na tle innych instrumentów.

* * *

Zwolennicy, czy też miłośnicy Sonaty a-dur (t. zw. „Kreutzerowskiej") B e e t h o v e n a, mają doskonałą okazję słuchania jej w mistrzow-

skiem wykonaniu dwu wielkich wirtuozów polskich: Bronisława Hubermana i Ignacego Friedmana (nagranie Tow. „Columbia").

Specyficzny (czytaj: namiętny) charakter Sonaty, zrealizowany przez autora pod znakiem niczem niekrępowanego rozmachu wirtuozowskiego, odnajduje w interpretacji Friedmana i Hubermana mocne odbicie, tem silniejsze, że idzie ze źródła wszechstronnie uregulowanego współdziałania muzyczno-zespołowego ze strony obydwu instrumentalistów.



BRONISŁAW HUBERMAN

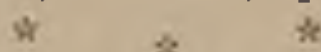
Trzeba jednak zaznaczyć, że reprodukcja gry Friedmana stoi na wyższym poziomie, aniżeli gry Hubermana.

Poszczególny ton, wartości dynamiczne i t. d. partji fortepianowej dają słuchaczowi właściwe złudzenie: bezpośredniego zetknięcia się z żywym dźwiękiem Friedmana.

Znając Sonatę „Kreutzerowską" w wykonaniu Hubermana z sali koncertowej, trudno byłoby stwierdzić, że to, co zostało tutaj utrwalone mechanicznie, stanowi najwierniejszy obraz jego gry. Nie mam na myśli strony czysto muzycznej intepretacji Hubermana, chodzi mi o doskonałość wykończenia formy dzieła w jego poszczególnych cząstkach. Może rodzaj arcysubtelnych pociągnięć smyczka Hubermanowskiego płata figle mechanikom? Nie wiem — faktem jest, że powiewne, zamierające zwolna w przestrzeni końcówki jego fraz nie dochodzą do naszych uszu z płyty. Płynność

i miękkość dźwięku Hubermana zatraca niejedno na swem zaokrągleniu i falistości.

Niezależnie jednak od uchybień płyty (zauważonych może przez nadmiar wymagań!) omawiana Sonata Beethovena przedstawia bezwątpienia istotną wartość we współczesnej kolekcji pierwszorzędnych nagrań.



Sonata na fortepian i skrzypce Cezara Francka ukazała się („Columbia") w wykonaniu pp. Blanche Selva'y i Joana Massia. Dzieło to jest, jak wiadomo, jednem z najbardziej natchnionych utworów słynnego kompozytora belgijsko-francuskiego. Trzyma się ono wciąż niewzruszenie na czołowem miejscu pośród nielicznych kompozycyj poromantycznych, które posiadają nietylko wybitne wartości inspiracyjne i zalety o charakterze ściśle kameralnym, lecz wyróżniają się nadto doskonałem traktowaniem głosów oddzielnych w znaczeniu szerokiego, swobodnego wyzyskiwania przez autora faktury każdego z instrumentów współdziałających.

Stąd też Sonata franckowska figuruje stale na programach koncertowych — grający mają tutaj wyjątkową sposobność do ujawnienia zarówno swej muzykalności, jak i wszechstronności w technicznem panowaniu nad instrumentem.

Z prawdziwem zaciekawieniem słucha się płyty, nagranej przez artystów wyżej wspomnianych. Blanche Selva — trzeba w tem miejscu zaznaczyć — należy do pokolenia muzyków - wykonawców, którzy szczerze przejęli się duchem muzyki „ojca Francka", którzy służą mu z wiarą w jego sztukę, upatrując w niej posłannictwo artystyczne *sui generis*. Pianistka pogłębiła tę wiarę przez stałe w swoim czasie obcowanie na gruncie paryskiej „Scholi Cantorum" z jej założycielem Vincent d'Indy'm, uczniem i czcicielem Francka.

Poniekąd z tych względów realizację omawianej Sonaty przenika pewna wstrzemięźliwość wykonawcza, mająca swe ujście w głębokiem zapatrzeniu się w treść dzieła, gdzie liryzm i egzaltację uczucia przesłania franckowska mistyka.

Silniej przykuwałoby naszą uwagę nagranie Sonaty a-dur, gdyby skrzypek zdobył się na jaśniejsze stawianie sprawy w wydobywaniu różnorodnych, charakterystycznych akcentów (poczynając od miękkiego *dolce*, a kończąc na zdeklarowanym *dramatico*), oraz na większą soczystość dźwięku.

Leopold Binental.

MYŚLI O MUZYCE

Podobnie jak elektryczność istniała od początku świata, zanim została przez nas odkryta, jak istniało od początku, a zatem istnieje i dzisiaj wszystko, co jeszcze nie jest odkryte, tak samo atmosfera kosmiczna przepełniona jest wszystkiemi formami, motywami i kombinacjami muzyki — tej, która była, i tej, która będzie...

Ferruccio Busoni (p. „Muzyka", rocz. I).

ULEPSZENIA W BUDOWIE ODBIORNIKÓW

Kiedy przed niespełna 10 laty radjo opuściło zamknięte laboratorja uczonych i poczęło przenikać „pod strzechy", świat laików olśniony został cudownością nowego wynalazku. Fakt, że we własnem mieszkaniu słyszeć można muzykę lub mowę, rozlegające się w tej właśnie chwili w odległości setek i tysięcy kilometrów, był już sam przez się tak zdumiewającym, że nikomu nie przychodziło wówczas na myśl zastanawiać się, jak brzmi owa muzyka lub mowa. Do zachwytu przyczyniała się jeszcze prostota środków, potrzebnych do wywołania zadziwiającego efektu: kilka nieskomplikowanych części, kondensatory robione własnoręcznie z cynfolji od tabliczek czekolady, cewki, nawijane na tekturce, ba, opornik... narysowany miękkim ołówkiem na papierze! Wszystko to łączyło się w najprostszy sposób drutem — i skutek przewyższał wszelkie oczekiwania: było słychać!

Nic dziwnego, że w rekordowo krótkim czasie powstała armja radjoamatorów, którzy prześcigali się w wyszukiwaniu nowych sposobów łączenia części, czyli nowych „schematów", mających na celu zwiększanie wydajności odbiornika. To zwiększenie wydajności szło w dwu kierunkach: starano się chwytać coraz odleglejsze stacje, czyli rozszerzano zasięg aparatu, oraz dążono do audycyj coraz głośniejszych, zwłaszcza po wprowadzeniu głośników. Budowano wzmacniacze o 3, a nawet 4 stopniach małej częstości, a wobec braku odpowiednich lamp głośnikowych łączono po kilka lamp równolegle. Jakość otrzymanego w ten sposób odbioru głośnikowego pozostawiała, oczywiście, wiele do życzenia, nie zmniejszało to jednak zapału słuchaczy. Zresztą, o słuchaniu audycyj w obecnem znaczeniu nikt wówczas nie myślał, a korzystanie z radja polegało na chwytaniu coraz innej stacji i trzymaniu jej tylko przez taki okres czasu, jaki był niezbędny do stwierdzenia, co to za stacja. Potem „jechało się" dalej. Zapalony radjoamator mógł w ten sposób „przejechać" kilkakrotnie w ciągu wieczoru całą Europę, przyczem nie wysłuchał ani jednego koncertu, ani jednego utworu do końca.

Z biegiem czasu oswojono się jednak z właściwościami „nadprzyrodzonemi" radja i poczęto z większym krytycyzmem odnosić się do jakości odbieranych audycyj. Radjo - konstruktorzy spostrzegli, że ich odbiorniki działają jak popsuty gramofon, jeśli chodziło o wartości akustyczne. Z drugiej strony liczba kombinacyj, jakie można było utworzyć przez łączenie drutem zasadniczych części składowych, wyczerpała się; amatorzy i fachowcy przyszli do wniosku, że dalsze schematy niewiele wniosą nowego.

Wówczas dopiero zajęto się zagadnieniem jakości odbioru, traktowanej dotychczas przez radjoamatorów po macoszemu.

Fabrykację odbiorników przejął nowopowstały przemysł radjowy, który nie poszedł drogą, utartą przez ruch radjoamatorski, lecz zwrócił uwagę przedewszystkiem na wartość dźwiękową audycji. Wypracowano nowe sposoby wzmacniania, zjawiły się udoskonalone lampy głośnikowe, niezniekształcające wzmacnianych dźwięków. W ostatnich już czasach zastosowano lampy końcowe o większej mocy, co pozwala na uzyskanie znacznej siły głosu bez przeciążania ostatniej lampy; dzięki temu audycja traci charakter gramofonowy i staje się bardziej zbliżoną do muzyki i mowy naturalnej. Najbardziej rozpowszechnionym typem takiej lampy końcowej jest t. zw. „pentoda".

Tymczasem rozwój radjofonji poszedł w innym jeszcze kierunku: stacje nadawcze wyrastały prawie w każdem większem mieście, a ich moc zwiększała się wielokrotnie. Słuchacze poczęli odczuwać „ciasnotę w eterze"; przy odbiorze jednej stacji chwytało się jeszcze inne, których niepodobna było oddzielić, stacja miejscowa zaś górowała nad wszystkiemi, uniemożliwiając często odbiór zagranicy. Konstruktorzy otrzy-

mali nowy orzech do zgryzienia: zwiększenie s e l e k t y w n o ś c i. A była to trudność nie mała, powiększenie bowiem selekcji udawało się tylko kosztem zmniejszenia czułości, należało więc bądź zrezygnować z siły odbioru, bądź też wprowadzać większą liczbę lamp, co znów czyniło odbiornik niedostępnym dla osób mniej zamożnych.

Trudnościom tym zaradził wynalazek anglika Round'a — l a m p a e k r a n o w a, rozwiązująca sprawę znacznego wzmocnienia prądów wielkiej częstości, dzięki czemu można już było stosować układy selektywne bez obawy o czułość odbiornika. Dla ochrony przed promieniowaniem stacji miejscowej oraz wzajemnem oddziaływaniem obwodów w odbiorniku, zamknięto każdy człon w metalowej kasetce — tak powstały aparaty e k r a n o w a n e. Nowoczesny odbiornik ekranowany wyłącza już całkowicie stację miejscową, umożliwiając odbiór zagranicy nawet na falach zbliżonych.

Również w ostatnich czasach udało się szczęśliwie rozwiązać zagadnienie źródeł prądu, trapiące posiadaczy radja niemal od początku jego istnienia. Niewygody, związane z ciągłem ładowaniem akumulatora i wyczerpywaniem się baterji anodowej, a także koszt takiego zasilania odbiorników o większej liczbie lamp, skłaniały fachowców do poszukiwania środków, umożliwiających stosowanie prądu oświetleniowego do celów radja, zwłaszcza do żarzenia lamp. Główna przeszkoda polegała na tem, że szmery, przedostające się z sieci oświetleniowej, zakłócały odbiór radjowy; trudność tę udało się jednak zwalczyć przez zastosowanie specjalnych filtrów oraz skonstruowanie lamp, żarzonych pośrednio. Katoda lamp tych nie ma bezpośredniej styczności z prądem zmiennym, lecz jest tylko ogrzewana przez jakgdyby „grzejnik elektryczny", żarzony prądem zmiennym i umieszczony wewnątrz lampy.

Możemy więc całkowicie zasilać odbiornik prądem oświetleniowym, nie obniżając przez to jakości audycji. Niewielki stosunkowo koszt zużywanego prądu (odbiornik 4 lampowy zużywa 50 — 60 watów) udostępnił stosowanie wymienionych wyżej lamp końcowych większej mocy, wymagających dużego prądu anodowego.

Jeszcze przed kilku laty odbiornik radjowy nosił widoczne znamię swego radjoamatorskiego pochodzenia: posiadał niezliczoną liczbę organów strojenia, skal, gałek, wyłączników i t. p.; dla przejścia, z jednego zakresu długości fal na inny należało wymieniać kilka (do 9!) cewek. Zabieg był tak utrudniony, że wymagał dłuższej wprawy dla opanowania aparatu, a wygląd zewnętrzny odbiorników stanowił wieczną bolączkę niejednej pani domu, dotkniętej plagą radjoamatora w rodzinie. Lecz równolegle z udoskonaleniami wewnętrznemi szły przekształcenia wyglądu zewnętrznego. Zjawiły się skrzynki fornierowane, kształtów estetycznych, ostatnio zaś — wyrabiane z lakierowanej blachy lub prasowane z bakelitu. Znikła nadmierna liczba organów regulacji, pozostawiając tylko niezbędne; w uproszczeniach posunięto się aż do zasady „jednoskalowego strojenia", polegającego na tem, że żądane stacje otrzymuje się przez obrót jednej tylko skali lub gałki. Dla ułatwienia strojenia stosuje się obecnie skalę, przesuwającą się w okienku i oświetloną od wewnątrz. Przechodzenie z fal krótkich na długie odbywa się tylko przy pomocy przełącznika.

Wreszcie w nowoczesnych odbiornikach przewidziana jest możliwość zastosowania przekaźnika (adaptera) gramofonowego do elektrycznego odtwarzania płyt gramofonowych. Dzięki stosowaniu lamp końcowych większej mocy, ten sposób reprodukcji — zwłaszcza w odbiornikach elektrycznych — pozwala na wydobycie z dobrej płyty (elektrycznie nagranej) doskonalszych efektów akustycznych, niż reprodukcja czysto mechaniczna.

Wskutek coraz bardziej złożonej budowy odbiorników zanikają nietylko pracownie radjoamatorskie, lecz nawet mniejsze warsztaty monterskie, a wyrób bardziej wartościowych aparatów staje się całkowicie udziałem przemysłu. Lecz w szerokich sferach publiczności pokutują jeszcze dawne tradycje radjoamatorskie, co sprawia, że wiele osób, udając się do sklepu radjowego, nie zdaje sobie sprawy, czego ma ocze-

kiwać i wymagać od aparatu, który zamierzają nabyć, gdy tymczasem nabywca np. gramofonu ma o tem zgóry wyrobione pojęcie.

Musimy przeto przyzwyczaić się do faktu, że radjo — to już nie cudowna zabawka, czy swoisty sport, którego celem są rekordy zasięgu — lecz jest to przedmiot codziennego użytku o ściśle określonych możliwościach i celach. Możliwości staraliśmy się przedstawić w artykule niniejszym, z celu każdy chyba sam zdaje sobie sprawę.

Henryk Jellin

Z DZIEJÓW GŁOŚNIKA RADJOWEGO

Gdy zamierzamy porozumieć się z kimś na odległość kilkudziesięciu metrów bez pomocy urządzeń technicznych, składamy ręce przy ustach na kształt trąbki, by wzmocnić nieco siłę słów naszych. Prymitywna ta metoda wzmacniania głosu polega na tej zasadzie, że fale głosowe zachowują się pod wielu względami podobnie, jak światło, mianowicie tak samo, jak promienie świetlne na powierzchni ciał zostają częściowo pochłonięte, a częściowo odbite. Nasz wybieg, polegający na zastosowaniu rąk, jako megafonu, nie pozwoli na zbytnie rozproszenie się fal głosowych i cały ich strumień skieruje wprost w stronę osoby, do której przemawiamy. Na tej samej zasadzie ekonomicznego wykorzystania fal zbudowane są reflektory samochodowe, które cały snop promieni świetlnych rzutują w jednym kierunku.

Wszelkie instrumenty muzyczne dęte kształtem swoim ilustrują tę prostą zasadę głośnika, której również hołdowała radjofonja w pierwszem etapie swego rozwoju.

Przyjrzyjmy się bliżej tym pierwszym odtwórcom muzyki, przesłanej drogą radjową. Ponad przyrządem, niewiele różniącym się od zwykłej słuchawki wznosi się lejkowaty głośnik. W kopule słuchawki na biegunach magnesu nasadzone są małe kawałki żelaza, owinięte zwojami przewodnika. Prądy, przepływające przez takie zwoje, powodują powstawanie pól magnetycznych, których natężenie zależne jest od natężenia prądu elektrycznego. To pole magnetyczne wzmocnione jeszcze zostaje przez tkwiące w zwojach kawałki żelaza. Tuż przed owemi elektromagnesami znajduje się bardzo lekka, subtelna, metaliczna membrana, która zależnie od natężenia prądu drga silniej lub słabiej, wyginając się to w jedną, to znów w drugą stronę. Drgające ruchy membrany przenoszą się zkolei na opierający się na niej słup powietrza, znajdującego się we wnętrzu lejka głośnika i powodując zgęszczanie i rozrzedzanie się powietrza, tworzą fale akustyczne, które odbite od ścian głośnika znakomicie wzmacniają głos.

Głośniki lejkowate niedługo zadowalały wymagania techniczne radjofonji. Praktyka wykazała dobitnie ich liczne wady.

Pod wpływem drgań membrany drżały boczne ściany lejka, nie znajdujące się już pod bezpośredniem, silnem oddziaływaniem pola magnetycznego. Drgania lejka nie podporządkowywały się wobec tego pod ścisły rygor przepływających przez zwoje prądów elektrycznych i powodowały powstawanie dźwięków własnych lejka, które swem trąbiastem i blaszanem brzmieniem utrudniały czysty odbiór audycji muzycznej.

Pozatem głośnik lejkowy grzeszył małą amplitugą tonów. Każdy ton polega na pewnej wibracji powietrza; gdy wibracje odbywają się bardzo prędko, powstający ton jest wysoki, przy małej częstotliwości drgań powietrznych w ciągu jednej sekundy wytwarza się ton niski. Ucho ludzkie odróżnia wyraźnie tony, których częstotliwość drgań wynosi szesnaście na jedną sekundę, najwyższe zaś tony, dostępne naszym zmysłom falują 16 tysięcy razy na sekundę. Bardzo wysokie tony, znajdujące się w pobliżu górnej granicy słyszalności, nie odgrywają w muzyce żadnej roli. 4000 drgań na sekundę wytwarza w oceanie powietrznym najwyższy ton struny „e" na skrzypcach. Obszar, muzycznie wykorzystywany, obejmuje tony mniej więcej od 16 do 7000 drgań na sekundę.

Głośnik lejkowy niestety obszaru tego nie obejmował. Najniższe tony jego zakresu działania drgały około 50 razy na sekundę. Do 2000 drgań głośnik wydawał silny dźwięk, ponad 2000 natężenie już malało, a przy 3000 drgań reprodukcja stawała się zupełnie niezadawalającą. W wyniku głośnik lejkowy nie dość, że zniekształcał dźwięki, lecz mógł działać tylko na ograniczonym obszarze tonów. Skrzypce wychodziły, jak flet, a dźwięki bębna, głębokie tony basu i organów zupełnie milkły w głośniku lejkowym.

Dopiero głośnik stożkowy usunął niemal całkowicie te wady w odtwarzaniu dźwięków.

Obecnie odróżniamy dwa zasadnicze rodzaje głośników stożkowych, tak zwany głośnik elektromagnetyczny oraz elektrodynamiczny. W obu systemach membrana zastąpiona jest tekturowym stożkiem. Przy głośnikach elektromagnetycznych stożek przyczepiony jest do kotwicy, umieszczonej między dwoma biegunami elektromagnesu. Najmniejsze wahania kotwicy, powstające za sprawą zmiennego natężenia prądu, powodują również wahania całej powierzchni stożkowej. W ten sposób zbudowany głośnik daje już reprodukcję tonów o częstotliwości aż do 7000 drgań na sekundę. Niekorzystną atoli stroną tego systemu głośników jest okoliczność, że pewne tony często zupełnie zanikają, inne natomiast wychodzą wyjątkowo głośno. Jest to wynik własnego rezonansu głośnika. Wtórne dźwięki składają się z pierwotnemi i powodują bądź wzmocnienie nadmierne, bądź też przytłumienie siły głosu.

System elektrodynamiczny pozbawiony jest całkowicie tych wad. Jego magnes jest nieco inaczej skonstruowany niż przy systemie poprzednim, a pozatem dla uniknięcia zbytecznego rezonansu znajduje się w jego otworze stożkowym akustyczna płaszczyzna, uniemożliwiająca falom głosowym składanie się i wzajemne znoszenie.

Niestety, głośnik systemu elektrodynamicznego jest kosztowny i wymaga większej uwagi przy odbiorze audycyj radjowych. Wzamian zato jednak przedstawia obecnie szczyt zdobyczy radjotechnicznych w tej dziedzinie.

Głośnik elektrodynamiczny obejmuje tony do 8000 drgań na sekundę, nie zmienia zabarwienia tonu, ani też jego natężenia, — umożliwiając nam idealny odbiór audycyj radjowych. Naogół panuje mniemanie, że głośnik elektrodynamiczny jest na obecne stosunki za dobry. Należy to rozumieć w tym sensie, że stopień jego doskonałości i możliwości przekracza znacznie poziom techniczny aparatury nadawczej, gdyż najwyższe tony, dostępne temu głośnikowi, znajdują się już poza granicami tonów, nadsyłanych ze stacyj nadawczych. Jeśli naprzykład bardzo muzykalny radjoamator zauważy przy reprodukcji wysokich tonów pewne nieścisłości, to nie wina to głośnika elektrodynamicznego, działającego najzupełniej poprawnie, lecz technicznego urządzenia stacji nadawczej, która poprostu „obcina" zbyt wysokie dźwięki jako trudne do przesłania.

Jak więc widzimy, technika odbioru audycyj radjowych dotarła już niemal do ostatnich etapów ideału. Naprawy wymaga obecnie już tylko sama technika nadawania audycji. Tu dążyć należy do dalszego rozszerzenia zakresu przesyłanych tonów.

D-r F. Burdecki

CZY WIECIE, ŻE...

...polski film mówiony „T a j e m n i c a l e k a r z a", zrealizowany w atelier „Paramountu" w Joinville, wyświetlany jest z wielkiem powodzeniem w Chicago...

...Camilla H o r n, Olga C z e c h o w a, Lien D e y e r s oraz Conrad V e i d t grają w filmach produkcji „Paramountu", realizowanych w Joinville pod Paryżem...

...Emil J a n n i n g s jest bohaterem filmu „Paramountu" „Człowiek, którego zabiłem", reżyserji Lubicza według powieści Maurice Rostanda pod tym samym nagłówkiem.

CO PRZYNOSI



NAJNOWSZY OBRAZ POLSKI

Ostatecznie zmontowano najnowszy polski obraz mówiony Paramountu „Niebezpieczny Raj".

Rzecz ta, osnuta na tle powieści wielkiego pisarza Józefa Conrada-Korzeniowskiego, budzi zrozumiałe zainteresowanie, gdyż film naogół nie odbiega od pierwowzoru i nawet djalogi zaczerpnięto z powieści. Akcja obrazu rozgrywa się na tle malowniczych wysp Południowych, tchnących egzotyzmem i swoistym urokiem. Podobnych scen, autentycznie nagranych, nie oglądaliśmy jeszcze w żadnym z dotychczasowych filmów polskich.

Bohaterem „Niebezpiecznego raju" jest doskonały artysta dramatyczny Bogusław Samborski. Okazuje się, że Samborski dopiero w mówionym filmie znalazł pole do popisu i szerokie możliwości wypowiedzenia się. Stworzył on typ ciekawy, psychologicznie prawdziwy i zwarty.

Poza Samborskim grają tu jeszcze Marja Malicka, Adam Brodzisz, dawno niewidziany Robert Boelke, M. Halicz, Recheński i inni.

„Niebezpieczny raj", nagrany systemem „Western-Electric", stoi na wyżynie doskonałości technicznej.

NIEZNANE „GWIAZDY" EKRANU

Kto jest najbardziej potrzebny w realizacji filmu?

O tem marzą tysiące: wyjechać do „raju filmowego" — do Hollywood i zostać „gwiazdą", lub chociażby... Marleną Dietrich... Wieści prawdziwe i przesadzone o potężnych wynagrodzeniach artystów i popularność, jaką się cieszą „gwiazdy", każe ogółowi zapomnieć o tem, że jest jeszcze wielu innych ludzi, bez których film nie może się obejść.

Wśród tłumów pielgrzymów, ciągnących do Hollywood, aby tam zdobyć upragnioną sławę, zaledwie garstka chce poświęcić się pracy reżyserskiej, czy zostać scenarjopisarzem, reszta marzy i myśli tylko o jednem: być głośnym aktorem.

A przecież jest jeszcze cały szereg zawodów b. popłatnych i dla produkcji filmów mających duże znaczenie. W studjach wytwórni znaleźć mogą pracę ludzie najrozmaitszych zawodów. Potrzebni są bowiem: architekci, stenotypiści, garderobiane krawcowe, rekwizytorzy, malarze, dekoratorzy, bibljotekarze, maszyniści, elektrotechnicy, technicy dźwiękowi i t. d. Rzecz jasna, praca zawodowa wymaga pewnego przygotowania. Ale b. często zdarza się, że ci, którzy niedawno jeszcze próbowali sił przed objektywem aparatu, obecnie zajmują się... sklejaniem taśmy w laboratorjum. Są to aktorzy, którzy nie zdobyli powodzenia, zwątpili w zdolności swoje i poświęcili się innej pracy, byle tylko zostać przy filmie... A niektórzy z nich zdobyli w nowoobranej przez siebie dziedzinie duży rozgłos i majątek.

Jako przykład służyć może karjera Dorothy Arzner, jedynej kobiety-reżysera w „Paramouncie". Dorothy przyjechała do Hollywood, aby się poświęcić karjerze aktorskiej. Powierzono jej jedną, czy dwie rólki w filmach. Jako mądra kobieta doszła do wniosku, że w jej grze i urodzie są poważne braki i że z karjery aktorskiej będą nici. Zaczęła więc szukać innego zajęcia. Została naprzód stenotypistką, potem awansowała na... pomocnicę „sklejacza taśmy". Inteligencja i mądrość otworzyła przed Dorothą nowe możliwości. Zainteresowała się pracą scenarzystki, a wkońcu przeszła do reżyserji.

James Cruze i Malcolm St. Clair również byli aktorami, zanim zostali głośnymi reżyserami.

W Hollywood opowiadają o dwóch siostrach, które po licznych niepowodzeniach zmuszone były powrócić do domu. W drodze znalazły wygłodzonego kota i, jakkolwiek same nie posiadały zbyt wiele, zaopiekowały się biednem stworzeniem. Siostrzyczki zajęły się gorliwie wychowankiem. Kot otrzymał istotnie doskonałe „wykształcenie" i tresurę. Gdy reżyser Frank Tuttle ogłosił, że poszukuje kota do filmu zgłosiły się również i nasze siostrzyczki. Kotek został zaangażowany. Obecnie zarabia on na utrzymanie całej „rodziny".

FILMOWANIE POCHŁANIA WIELKIE SUMY

Najdrożej kosztuje czas

Dlaczego realizacja filmu jest kosztowna? Właściwie tylko dlatego, że na wytworzenie obrazu artystycznego potrzeba dużo czasu. Najdrożej kosztuje.. czas.

Każdy wielki film poza zdjęciami dokonanemi w hali, czyli w atelier, zawiera jeszcze dużo plenerów, czyli scen, nakręcanych pod gołem niebem.

Czasami trzeba — o ile scenarjusz tego wymaga — jechać do miejsc bardzo odległych. Ekspedycja filmowa składa się nietylko z artystów, odtwarzających główne role ale i z techników, którzy muszą zabrać ze sobą specjalną instalację oświetleniową.

Słońce częst o zawodzi i wówczas ustawia się dookoła obranego na zdjęcia miejsca szereg lamp, t. zw. szeinwerferów i jupiterów, pomiędzy któremi ustawiają się operatorzy. Operatorów jest czasem kilkunastu, aby tę samą scenę sfilmować z rozmaitych punktów, czyli „ujęć".

Kiedy Józef Sternberg miał realizować „Marokko", przez kilka miesięcy przygotowywał się do wyjazdu. Do ekspedycji należało poza Marleną Dietrich, Cooperem i Menjou 16 operatorów, 20 techników, kilkudziesięciu robotników oraz przeszło stu aktorów dla odtworzenia epizodów. Statystów Sternberg nie zabierał, znalazł ich dosyć wśród tubylców.

Oczywiście ekspedycja taka pochłania ogromne sumy pieniędzy. To też nic dziwnego, że produkcja filmu kosztuje miljony.

MARLENA DIETRICH

Urodziła się w Berlinie. Jest córką mistrza jazdy konnej w Losch. Studjuje muzykę pod kierunkiem prof. Flescha. Wstępuje do szkoły dramatycznej, której kierownikiem jest później znakomity Max Reinhardt. Już po 6 tygodniach pobytu w szkole otrzymuje pierwsze engagement. Pierwszą rolę gra w sztuce Szekspira, później w „Brodwayu", wiedeńskiem teatrze kameralnym.

Następnie przenosi się do rewji w Berlinie. W r. 1928 nakręca pierwszy film „Całuję twoją dłoń, Madame" z Harrym Liedtkem, później z Fritzem Kortnerem. Znowu wraca do teatru. Otrzymuje główną rolę w „Mezaljansie" Bernarda Shawa, pod reżyserją wspomnianego wyżej Maxa Reinhardta. Ale najbardziej wsławiła ją rewja „Dwa krawaty".



SCENA Z FILMU „MAROKKO"

Tu właśnie widzi ją Józef Sternberg, który z miejsca angażuje ją do filmu. Znajomość języków pomaga jej w karjerze. Prezes Paramountu, Adolf Zukor, angażuje Marlenę Dietrich do Hollywood. Gra w 2 filmach Sternberga: „Marokko" i „Shańbiona".

Karjerę Marleny Dietrich można porównać z karjerą wielu gwiazd filmowych. Do dn. 1 marca 1930 r. była to przeciętna i nieznana aktorka, a po pierwszym filmie podziwia ją już cały świat. To też złośliwi utrzymują, iż całą karjerę swoją zawdzięcza właściwie Sternbergowi, który zainteresował się nią nie na żarty i wyniósł na stanowisko przodujące. Marlena Dietrich ma nakręcić w r. b. jeszcze 2 filmy.

A jak wygląda nowa gwiazda ta? Kto nie widział jej jeszcze na ekranie, ani w „Dźwięku" (p. Nr. 2, str. 21), temu służymy: włosy blond, oczy zielone, wysmukła, nosek zlekka zadarty i niezgrabny. Zapalona sportsmenka: auto, tennis, pływanie. Wielka miłośniczka muzyki, nie obdarzona jednak głosem miłym.

Ale jeszcze jedno: gotowanie to wyćwiczona przez nią sztuka, którą uprawia namiętnie.

JACKIE COOGAN

Jedną z najciekawszych postaci wśród t. zw. „cudownych dzieci" jest bezsprzecznie Jackie Coogan. Można bez przesady powiedzieć, że kiedy Jackie miał 9 lat był jedną z najpopularniejszych osobistości na świecie. Ale Coogan grał zwykle tylko role „brzdąców". I kiedy minęło dziciństwo, zachodziła obawa, że karjera Jackie skończyła się. Ileż to razy zresztą się zdarza, że z genjalnych, „cudownych' dzieci wyrastają ludzie bez żadnych talentów.

Tym razem nic nie zapowiada, aby skończyło się tak smutno. Jackie Coogan obecnie po skończeniu szkoły wrócił do filmu i gra Tomka Sawyera w obrazie pod tymże tytułem, osnutym na tle noweli Marka Twaina.

Będzie to obraz pogodny, w którym „dojrzały" Coogan pokaże nowe oblicze. Partnerką jego jest Mittzi Green, doskonała imitatorka Al Jolsona i Chevaliera. Warto przypomnieć, że dawniej grywał Jackie z mistrzem Chaplinem, ale teraz musi już wystąpić w towarzystwie „kobiety".

Zobaczymy, czy nadzieje, pokładane przez wytwórnię w tym dorastającym młodzieńcu nie zawiodą.

CHEVALIER UCZY SIĘ... CHODZIĆ

Przemiły „Moryś", doskonały „gavroche" paryski, niezrównany, jako śmieciarz na Montmartre, świetny, jako kelner z „Kawiarenki", niemożliwy zato w ruchach i zachowaniu się, jako oficer w „Paradzie miłości", zdając sobie dobrze sprawę z braków swoich, postanowił uczyć się... chodzić, siedzieć i kłaniać się... Wiemy, iż niektóre z wielbicielek „Morysia" gotowe są wydrapać nam oczy! Trudno, ale tak jest w rzeczywistości. Chevalier pobiera lekcje odpowiednich manier, ruchów, wogóle „przyzwoitego zachowania się" w lepszem towarzystwie od b. oficera sztabu generalnego, C. K. armji austrjacko-węgierskiej, p. Ludwika Heynischa. Umiejętność odpowiedniego chodzenia, siadania i kłaniania się potrzebna mu będzie do nowego filmu dźwiękowego „Wesoły porucznik" (wytwórnia Paramount). Lekcje te sprawiają ulubieńcowi naszemu wiele kłopotu.

Bezstronność zmusza nas jednak do stwierdzenia, iż „kompromitujące" zachowanie się Chevaliera w „Paradzie miłości" było spowodowane wyłącznie przez wytwórnię, która, widząc niezwykłe powodzenie „Morysia" w innych filmach (we właściwym jego charakterowi rodzaju ról) zmusiła go do przyjęcia roli oficera-amanta królowej.

Czy uda się Chevalierowi nowa ro!a w „Wesołym poruczniku", trudno przewidywać. Miejmy nadzieję, iż lekcje nie pójdą na marne. Chociaż... powiedzmy otwarcie: łatwiej jest być śmieciarzem na Montmartre, niż porucznikiem armji austrjackiej.

OSTATNIE WIADOMOŚCI

Ernest B. Schoedsack oraz Merian C. Cooper ukończyli montaż rewelacyjnego filmu reportażowego z życia zwierząt dżungli p. t. „Rango". Obraz ten nakręcali dzielni operatorzy przeszło rok w dżungli na Sumatrze; niejednokrotnie narażając własne życie. „Rango" oczekiwane jest w Ameryce z niesłychanem zainteresowaniem. Warto dodać, że twórcy „Rango" mają już za sobą szereg udanych filmów, jak niezapomnianą epopeę dżungli afrykańskiej — „Chang".

* * *

Do niedawna nieznana, dziś „gwiazda" pierwszej wielkości, dzięki sukcesowi, jaki odniosła w filmie „Marokko" — Marlena Dietrich zdobyła tytuł królowej mody na balu artystycznego świata filmu. Nosiła ona niezwykle gustowną i bogatą suknię białą oraz „sorti" z lamy podbite 16-ma białemi lisami. Toaleta Marleny jest dziś wzorem dla elegantek Berlina.

DŹWIĘKOWE KINO DŹWIĘKOWE

„MAROKKO"

(Wytwórnia: **„Paramount"**. — Kino: **„Światowid"**)

„Marokko" jest jednym z najlepszych filmów dźwiękowych, jakie dotychczas ukazały się, i niewątpliwie przekona zblazowanych przeciwników tego genjalnego wynalazku o pierwszorzędnych walorach umiejętnie wyzyskanej „dźwiękowości". Sternberg stworzył obraz, mogący służyć, jako wzór inteligentnej realizacji filmowej. Wykazał niezwykłe poczucie „dźwiękowości" i zastosował ją w sposób doskonały, dowodząc, że dobry film dźwiękowy, w którym głos ludzki nie zastępuje podstawowych elementów kinowości: ruchu i przestrzeni, a tylko je potęguje i uszlachetnia, stoi bezsprzecznie wyżej od swego niemego protoplasty.

Ciekawy, o silnem napięciu dramatycznem, scenarjusz w realizacji Sternberga wypadł znakomicie. Zasługa to wrodzonego talentu reżysera oraz nieprzeciętnej gry artystów, wolnej od taniego efekciarstwa. a pełnej naturalnego skupienia. Przesycona zagadkowym urokiem i oryginalną nonszalancją postać, stworzona przez Marlenę Dietrich, jest istotnie kreacją wartościową. Gary Cooper wywiązał się doskonale z roli, jakby wymarzonej dla niego, a Adolf Menjou, jako wyjątkowo bogaty i elegancki mężczyzna, imponował swemi luksusowemi apartamentami, autem i wytwornością sylwetki. Słowem, zespół stanął na poziomie, godnym reżyserji, co bynajmniej łatwe do osiągnięcia nie było.

Do specjalnie udanych i subtelnych efektów zaliczyłbym, powtarzający się ciągle warkot wojskowego werbla, bezlitosny odgłos twardej służby żołnierskiej, rozwiewający piękny sen o miłości marokańskiego legjonisty. Zakończenie filmu pomysłowe i silne posiada jednak w sobie coś tragicznie groteskowego, kiedy niezwykła Marlena, „kobieta-wampir" i „popularny demon", rezygnuje ze swych gustownych pantofelków, dla ułatwienia sobie „podążania" za ukochanym. Zresztą, jak mnie informowali ludzie doświadczeni i roztropni, kobieta kochająca zdolna jest bezwarunkowo do tego rodzaju poświęcenia.



JÓZEF STERNBERG

I dmie przeciągle pustynny wicher (czyli t. zw. samum)... A piękna Dietrich idzie za ubóstwianym mężczyzną hen, w dal, ze łzami w oczach i oczkami w pończochach (niszczące działanie piasku!)... Koniec. Ale film naprawdę bardzo dobry i trzeba go koniecznie zobaczyć.

kr.

„ZŁODZIEJ MIŁOŚCI"

(Wytwórnia: **„Alliance Cinématographique Européenne"** — Kino: **„Atlantic"**)

Po bardzo dobrym obrazie „Postrach salonów" (patrz Nr. 3 „Dźwięku") jeszcze lepszy: „Złodziej miłości". Jest to przeróbka filmowa znanej sztuki Ludwika Verneuila, przeróbka doskonała, bo dokonana z pewnością przez ludzi inteligentnych, znających się dobrze na wszelkich możliwościach i niemożliwościach kinowych, reżyserowana przez tej miary twórcę filmów, co H. Szwarc (przypominamy tutaj chociażby jego „Rapsodję węgierską"). To też nic w obrazie tym nie razi, wszystko jest na wysokim poziomie artyzmu. Szkoda, że nasi autorzy scenarjuszów i reżyserowie nie mogą się jakoś niczego nauczyć, że w dalszym ciągu nasza produkcja filmów jest jednym wielkim skandalem, którego wynikiem to będzie, że publiczność przestanie wkońcu uczęszczać na obrazy wytwórni rodzimej. A szkoda: aktorów filmowych mamy kilku bardzo dobrych. Tematów mogłaby nam dostarczyć literatura nasza bardzo dużo. Publiczność i krytyka były dotychczas usposobione dla produkcji polskiej jaknajżyczliwiej. Nic z tego jednak! Scenarjusze nasze piszą ludzie z dwuklasowem najwidoczniej wykształceniem...

Wracając do obrazu, wyświetlanego w „Atlanticu", stwierdzić należy, iż poza Blanche Montel, grającej rolę Renée Dumontier dobrze, ale nie ładnej i dlatego psującej całość wrażenia, wszyscy artyści obsadzeni na miejscach właściwych. A więc przedewszystkiem przemiły R. Roberts (w roli Alberta Dumontier, fabrykanta lalek), następnie doskonały Henry Garat (w roli głównej, tytułowej), bardzo dobry Ch. Dechamps (w roli Serigny), świetny F. Gallet (w roli służącego).

Scenarjusz bez zarzutu, zdjęcia obrazowe i dźwiękowe bardzo czyste. Akcja, prowadzona w żywem tempie, trzyma widza do ostatniej chwili w napięciu. Rozwiązanie nieoczekiwane, a jednak naturalne. Banalności ani odrobiny. Humor strzela z każdej niemal sceny, jak dobry szampan francuski, a przy takiem winie nawet nudne reklamy można oglądać z wyrozumiałością.

-icz.

„NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN"

(Wytwórnia: **„Universal"**. — Kina: **„Pola Negri Palace"**, **„Stylowy"**, **„Pan"**)

Krajowe „wydanie' filmu „Na Zachodzie bez zmian", poprawione i przejrzane dla młodzieży, nie pozwala na właściwą ocenę filmu reżyserji Lewisa Milestone'a. To bezceremonjalne traktowanie wytworów sztuki filmowej, przeinaczanie ich tendencji, wywołane rzekomą troską o nerwy widza, czy też obawą o „niemoralny" wpływ, jest poprostu objawem pewnego zacofania oraz wybitną nieuczciwością wobec twórców filmu. Nieinteligentna korektura może zasadniczo zmienić treść filmu i sprzeciwiać się intencjom autorów. Film „Na Zachodzie bez zmian" jest stanowczo godny tego, żeby go oglądać w całości. Dążność osłabienia ohydy i grozy wojny przez dokonanie szeregu skrótów zepsuła spoistość obrazów i siłę doznawanych wrażeń. Tępotę i codzienne okropności życia obozowego postarano się u nas przez obfite „wycinanki" silnie stonować, przez co powstał, rzecz prosta, szereg niejasnych momentów. Sceny walki są istotnie pierwszorzędne, ale po „Wielkiej Paradzie" i innych filmach wojennych nie stanowią już rewelacji. Rewelacyjność filmu polega na jego zdecydowanej tendencji pokazania wojny, jako masowej rzezi miljonów ludzi, dokonywanej zapomocą udoskonalonej maszynerji, wprawionej w ruch wolą zdegenerowanych jednostek... I dlatego film ten wywołał wszędzie entuzjazm, bądź też sprzeciwy niemieckich fanatyków militaryzmu. Cenzura, trzeba to przyznać, wywiązała się ze swego zadania nader „chlubnie". Zepsuła wartość artystyczną filmu, który też naogół zawiódł oczekiwania widzów, spowodowała niepowodzenie kasowe i wreszcie narzuciła publiczności przykre uczucie,

jakie powstaje przy obcowaniu z ludźmi o specjalnie nastawionej umysłowości.

Lewis Ayres, — niezwykle sympatyczny, a Louis Wolheim dał doskonały typ starego wyjadacza wojennego. Artysta, grający Himmelstossa, nie nadaje się zupełnie do tej roli, która wogóle została nienależycie przez reżysera zinterpretowana. Zamiast stuprocentowego junkra pruskiego o nabrzmiałym karku i dzikich metodach postępowania, pokazano nam niepozornego i całkiem sympatycznego niemieckiego służbistę.

Zakończenie filmu, w oryginale wzruszające i pełne swoistej ekspresji, zostało przyrządzone według recepty „made in Warsaw"; toteż było kapitalnie sknocone.

Napisy przeważnie bardzo niemądre.

kr.

„Z ROZKAZU KSIĘŻNICZKI"

(Eksploatacja: **Warszawska K. S. A.** — Kino: **„Palace"**)

Doskonała pod każdym względem operetka filmowa z dobrą muzyką W. R. Heymana (świetny zwłaszcza walc, mile wpadający w ucho), wyreżyserowana starannie przez H. Szwarca i M. de Vaucorbeila. Na pierwsze miejsce wysuwa się ulubieniec publiczności naszej, przemiły i bardzo ładny Henry Garat, znany już Warszawie z kilku filmów, grający, jak zwykle, z humorem. Obok niego — rzecz oczywista — czuje się doskonale Liljana Hervey, aczkolwiek nie odznaczająca się wybitną urodą, ale miła w ruchach i masce (przypominamy tutaj „Cnotliwą Zuzannę"). Zdjęcia ładne i czyste, wnętrza pomysłowe. Treść nie wyszukana, ale i nie banalna, pociągając widza dobrze zbudowanym scenarjuszem. Napisy nie rażą, chociaż wolelibyśmy ich mniej. Zresztą, że obraz ten przypadł do smaku publiczności naszej (i słusznie), dowodem tego jest niezwykłe powodzenie jego w ciągu kilkudziesięciu zrzędu wieczorów. Dyrekcji „Palace", jednego z najmilszych kin, należy powinszować dobrego wyboru i życzyć, by i następne obrazy nie zawiodły pod względem kasowym.

—icz.

„ANNA CHRISTIE"

(Wytwórnia: **„Metro - Goldwyn - Mayer"**, Kino: **„Atlantic"**)

Film, będący praktycznym pokazem dla reżyserów, jak nie należy robić dźwiękowców. Brak przestrzeni i ruchu, wlokące się do nieskończoności djalogi i wogóle nieciekawa, a miejscami wprost nieudolna reżyserja złożyły się na całość, której oglądanie jest istotnie przykrością. Greta Garbo pechowo „wystartowała" w swym pierwszym dźwiękowcu, bo nawet jej klasowa gra nie mogła uratować sytuacji. Charles Bickford wybitnie niesympatyczny, a Marja Dressler i Georges Marion dali pierwszorzędne typy.

Całość? Trochę ładnych zdjęć, a pozatem nuda beznadziejna czyli dodatek PAT'a do kwadratu. Publiczność z uczuciem prawdziwej ulgi opuszczała kino, upajając się wielkomiejskim plenerem ulicy Chmielnej i zachwycając się byle latarnią i byle kobietą.

kr.

„DUSZE CZARNYCH"

(Wytwórnia: **„Metro - Goldwyn - Mayer"**. Kino: **„Casino"**)

Reżyser King Vidor, twórca „Wielkiej Parady" odważył się na ryzykowny eksperyment, realizując „Dusze Czarnych". Spróbował bowiem w swym najnowszym filmie dać obraz życia Murzynów, obraz, mający być nie jednym z tych, masowo produkowanych według ustalonego szablonu, fabrykatów, ale istotnem odbiciem życia ludzi czarnych, którzy tworzą w Ameryce liczną i pełną swoistego folkloru społeczność. I trzeba przyznać, że ta cecha prawdy życiowej, tkwiącej w specyficznej atmosferze, wyobrażonej na filmie, stanowi zdecydowanie o jego wartości. Rzecz prosta, liczne sceny filmu Vidora nam, Europejczykom, wydają się przesadzone i śmieszne w swej naiwności. Pierwotne niemal ustosunkowanie się Murzynów do religji, którą skwapliwie przyjęli, ich pełne niesamowitej historji obrzędy i pieśni, przy nieustannem podrygiwaniu w takt muzyki,

wywołują często na widowni wesołość i zyskują sobie opinję — „bujdy". A jednak możemy ufać Vidorowi, że to, co przedstawił, jest zgodne z prawdą, bo inaczej, jaki cel miałaby mozolna i wymagająca specjalnej staranności realizacja



tego niezwykłego filmu. Być może, fabuła jest istotnie zbyt naiwna; mamy prawo dziwić się, że za zabójstwo bohater zostaje tak łagodnie ukarany, a potem niemal entuzjastycznie witany w domu swego ojca - pastora. Ale w ten sposób została tem silniej podkreślona prymitywna, pełna bezpośredniej uczuciowości psychika i moralność Murzynów.

Film, uwzględniając to, co powiedziałem, został wyreżyserowany znakomicie. Zdjęcia przepiękne, a scena pogoni w moczarach leśnych, jest czemś dotychczas w kinematografji niewidzianem.

Gra artystów, nieskażona manierami ani przesadną afektacją, stoi na nieprzeciętnie wysokim poziomie. Role zostały obsadzone bezbłędnie, i wszystkie odtworzone z taką siłą wyrazu i naturalnością, że doprawdy trudno jest wyróżnić kogoś. Bohater filmu, piękny o szlachetnych rysach Murzyn Haynes odznacza się ponadto wyjątkowym głosem i muzykalnością, która zresztą jest Murzynom wrodzona. Kilkuletnie dzieciaki, dla których taniec jest ulubioną rozrywką, tańczą lepiej od białych zawodowych tancerzy. Film wybitnie ciekawy i godny widzenia.

Aparatura, zbyt hałaśliwa, czyni niektóre sceny przykremi do słuchania.

kr.

„ROZKOSZNA DZIEWCZYNA"
(Kino: **„Casino"**)

Doskonały film wytwórczości czeskiej, (reżyser Karol Lamacz), z przemiłą i wesołą Anny Ondra w roli tytułowej. Treść zaczerpnięta z życia artystów cyrkowych i kabaretowych. Obok niezrównanej Anny Ondry, porywającej widzów szczerością i bezpośredniością gry, wymienić należy Zygfryda Arno (zagraniczne wydanie Lopka — Kazimierza Krukowskiego) i Małgorzatę Kupfer w roli matki - kleptomanki. Ale i pozostali artyści na właściwych miejscach. Wystawa pomysłowa, a popisowy numer Anny Ondra w kabarecie (II Rapsodja Liszta na rozklekotanym fortepianie) świetny.

Bez szumnych zapowiedzi i blagi ogłoszeniowej film cieszy się znacznem powodzeniem, na które zasługuje w zupełności.

-icz.

„SEWILLA, MIASTO MIŁOŚCI"
(Wytwórnia: **„Metro - Goldwyn - Majer"**. Kino: **„Atlantic"**)

W bardzo dobrym filmie tym Ramon Novarro wystąpił w potrójnej roli: jako aktor, reżyser i... kompozytor muzyczny. W roli pierwszej przedstawił się nam w szeregu filmów („Ben Hur", „Czarne orchideje", „Poganin") z jak najlepszej strony. O roli drugiej trudno jest mówić, gdyż nie wiadomo, na czem polegała reżyserja owa, skoro Novarro jest jedynie współreżyserem obok Charles Brabina. Zato jako kompozytor muzyczny Novarro nie dał w filmie tym nic szczególnie wartościowego. Zresztą, i tutaj rola jego ograniczyła się do współpracownictwa z innym muzykiem (Herbert Stothart). Jak wiadomo z szeregu wywiadów, ulubieniec kobiet już od dwu lat „odgrażał się", że wystąpi w operze, jako śpiewak, gdyż „to jest jego powołanie właściwe", przy-

czem w operze, napisanej stanowczo przez siebie samego. Aczkolwiek gróźb tych nikt nie brał zbyt poważnie, uważając, że niezwykłe powodzenie Novarra, jako aktora filmowego, najwidoczniej oszołomiło go, „poganin" chce jednak świat zadziwić wielostronnością talentu swego. Czy uda mu się to, zobaczymy dopiero w przyszłości.

Wracając do filmu, stwierdzić należy jego wyjątkowe wartości kinowe, mogące liczyć na wielkie powodzenie, aczkolwiek wiele scen nie zostało należycie wyzyskanych, jak gdyby środki techniczne nie pozwalały na to. Również brak było tej gorącej, płomiennej muzyki hiszpańskiej, która posiada tylu świetnych kompozytorów, tak doskonale odczuwających rytm jej, że przypomnimy tutaj chociażby największych Albeniza i Granadosa, nie mówiąc już o setce pomniejszych.

Gdyby właśnie Novarro miał naprawdę ambicje reżyserskie i muzyczne, na poważniejszą zakrojone miarę, to mógłby dać nam istotnie piękny film. Można było pokazać lud hiszpański w całej jego okazałości, ze wszystkiemi właściwościami gorącej natury (jego pieśń i taniec), a nie ograniczać się jedynie do epizodu rynkowego z kradzieżą jabłek przez malców, namawianych do tego i ochranianych przez samego mistrza złodziejów, śpiewaka i tancerza kabaretowego jednocześnie Juana de Diosa (Novarro). Można było i trzeba było właściwie zrobić obok wersyj angielskiej i francuskiej, hiszpańską. Język hiszpański z pewnością jest bardziej zrozumiały dla wszystkich narodów romańskich i słowiańskich, niż angielski. Dla nas należało dać film w wersji francuskiej (a nie angielskiej, jak to uczyniła dyrekcja „Atlanticu"), skoro niema wersji jedynie odpowiedniej w tym właśnie filmie, — hiszpańskiej. Ileż zyskałby na tem obraz sam.

Powiedzmy otwarcie, że angielszczyzna w filmie tym nie łączy się żadną miarą ani z wrażeniami wzrokowemi, ani słuchowo - muzycznemi. W dodatku film przyszedł do nas skandalicznie zniszczony: w każdej niemal scenie setki dziur i dziurek, w głosie i dźwiękach tysiące zgrzytów, szmerów i fałszów. Doprawdy należy podziwiać cierpliwość i wyrozumiałość publiczności naszej, która za wysokie ceny biletów do kina „Atlantic" godzi się bez szemrania na oglądanie i słuchanie obrazów zupełnie zniszczonych.



MARLENA DIETRICH

Nadomiar złego dostaje jeszcze mniej wartościowe dodatki, oklepane w innych już kinach. Coprawda, pokpiwanie sobie z publiczności przez niektóre dyrekcje kin ma się już ku końcowi: publiczność, która posiada u nas doskonałe znawstwo wartości filmów, nie daje się już brać na lep ordynarnej reklamy obrazów bezwartościowych. Obrazy takie, jak to było nieraz, po kilku przedstawieniach schodzą z ekranu. Spodziewać się należy, że to samo spotka niebawem i obrazy zniszczone. I słusznie. **-icz.**

„JEJ CHŁOPCZYK"

(Wytwórnia: **„A - B - C - film".** — Kino: **„Stylowy"**)

Obraz czeskiej wytwórni nie stanowi nic szczególnie wybitnego, ale jest bezprzecznie filmem dobrym, co w zupełności wystarcza, aby bił o klasę naszą wytwórczość krajową. Interesująca fabuła została wyreżyserowana dobrze, chociaż nierówno. Niektóre momenty, jak np. sceny w oberży i przytułku, są znakomite, inne, np. wędrówka bohater-

ki do „jej chłopczyka" (chodzi o synka oczywiście), „bez względu na pogodę" — banalne i naciągnięte. Tych lepszych jednak momentów jest więcej i film zostawia silne wrażenie.

Wykonanie na wysokim poziomie. Malutki Jaś Feher przypomina Coogana za jego najlepszych czasów. Magda Sonia gra doskonale, tak samo jak i Jarosław



LUDWIK BERGER

Kocian, aktor o niezwykle ciekawej masce, zwracający ponadto uwagę, jako nieprzeciętny skrzypek.

Strona muzyczna filmu dość zajmująca ;szkoda tylko, że aparatura działa chwilami nieczysto.

Zdjęcia bardzo dobre. Nad program świetna groteska rysunkowa z myszką „Mickey".

kr.

„WIELKA GRA"

(Wytwórnia: **„Tobis"**. — Kino: **„Filharmonja"**)

„Wielka gra" jest, jak czytamy w programie, pierwszym filmem dźwiękowym produkcji polsko - francuskiej, wykonanym na taśmie w kraju. Wyraz ostatni „w kraju" jest słuszny jedynie co do części drugiej obrazu, znacznie zresztą mniejszej od części pierwszej, wykonanej we Francji. Jeżeli ktoś kiedykolwiek mógł mieć wątpliwości jakieś co do wartości obrazów naszych, to po tym właśnie filmie znikną one zupełnie. „Wielka gra", w której do części pierwszej, wykonanej nie u nas, „dograno" część drugą, mającą stanowić zakończenie filmu, jest świetnym pomysłem dydaktycznym, uczy bowiem w przystępny bardzo sposób, czego brak produkcji naszej. Z zestawienia tych dwu części filmu wyłazi dopiero szydło z worka nieudolności i braku odrobiny chociaż zdrowego rozsądku u reżyserów naszych. Bo proszę zważyć tylko: część pierwsza — film niezły o podkładzie muzycznym nienajgorszym z djalogami krótkiemi, pisanemi na ekranie ;część druga — film mówiony, w którym musimy wysłuchiwać (poraz niewiadomo już który) przenudnych przemówień przewodniczącego sądu, prokuratora, adwokata, świadków i t. p. i patrzeć na wykrzywione twarze artystów naszych, zdjętych tuż przed samym objektywem. Już tyle razy tłumaczono realizatorom naszym, że kino to nie teatr, że długie, ciągnące się w nieskończoność, djalogi i monologi są niedopuszczalne na ekranie. Nic z tego. Te same błędy, te same niedorzeczności!

„Filmowi polskiemu brak mózgu", — dowcipnie i z wielką oględnością oświadczyło w roku ub. „Kino". Niestety brak ten staje się chronicznym. Czy pozbędziemy się go kiedy? Zaczynamy już w to wątpić. Zdaje się, że najlepszym lekarstwem na brak ten byłoby zaniechanie na lat kilka produkcji. A tymczasem uczyć się, uczyć się i jeszcze raz uczyć się u obcych logicznego opracowywania dobrych scenarjuszy, umiejętnej i zwartej reżyserji, starannej, na prawdzie życiowej opartej gry, wolnej od taniego efekciarstwa.

Blagą i szumnemi zapowiedziami o „rewelacyjności" tematów i reżyserii nie zajedzie się daleko. Publiczność nasza wykształciła się na doskonałych filmach wytwórni zagranicznych i nie da się brać na kawały.

—icz.

ROZMAITOŚCI

Połączenie Tow. „Columbia" i „His Master's Voice"

Od lat oczekiwana i dyskutowana fuzja tych dwu najpotężniejszych organizacyj przemysłu gramofonowego została wreszcie urzeczywistniona. Jak wynika z oficjalnego oświadczenia dyrekcyj Columbia - Graphophone i Gramophone Comp., oba towarzystwa zjednoczyły się w nowej spółce z fantastycznym kapitałem akcyjnym o wysokości przeszło 250 miljonów zł.! Akceptowanie stanowiska dyrekcyj przez Walne Zgromadzenia obu towarzystw nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Nowoutworzony trust światowy jednoczy w swych rękach więcej aniżeli 3/4 ogólnej produkcji przemysłu akustycznego i odgrywa także w dziedzinie produkcji radjosprzętu wybitną rolę.

Ostateczne sfinalizowanie szeregu spraw spornych, które oddawna stały na przeszkodzie połączeniu się obu towarzystw, nastąpiło obecnie pod presją niepomyślnej konjunktury gospodarczej

„Tajemnice ekranu"

Do szeregu nielicznych u nas prac, poświęconych filmowi i artystom jego, przybyła świeżo niepośledniej wartości praca p. Tadeusza Miciukiewicza. Wydała ją pod nagłówkiem powyższym księgarnia M. Arcta. Składa się na nią obok doskonałych sylwetek najwybitniejszych gwiazd filmowych, szereg artykułów, omawiających powstanie kina, jego rozwój stopniowy, aż do chwili ostatniej, gdy genjalny niemowa przemówił w postaci kina dźwiękowego. Po doskonałej, ale wyczerpanej już pracy Karola Irzykowskiego, poświęconej zresztą innej stronie „Dziesiątej Muzy", książka p. Miciukiewicza jest jedyną u nas. To też powinna ona znaleźć się w rękach każdego bez wyjątku interesującego się kinem.

Wydana bardzo ładnie, zaopatrzona w kilkadziesiąt dobrych portretów, może liczyć z pewnością na powodzenie.

Gramofon, radjo i film

W poczytnem czasopiśmie poznańskiem „Kupiec — Świat kupiecki" ukazał się niezmiernie ciekawy artykuł, omawiający „współzależność instrumentów — radja i dźwiękowca". Z artykułu tego warto przytoczyć najważniejsze wyimki.

Pedagodzy już dawno zwrócili uwagę na stronę muzyczną wychowania społecznego. Kulturę narodu można mierzyć jego umuzykalnieniem. Psychjatrzy wskazują na stronę dodatnią, jaką wywiera uprawianie muzyki na cały nasz ustrój nerwowy. Muzyka pogłębia, uszlachetnia pierwiastki ducha, wywierając wpływ błogosławiony na stopień moralny narodu, podnosząc jednostkę i dając jej wielką sumę zadowolenia osobistego i rozkoszy.

Z rozwojem cywilizacji rozwija się i muzyka, a choć dziś mówi się powszechnie o kryzysie muzyki, to jednakże nie należy tego brać zbyt tragicznie, gdyż jest to jedna z form przejściowych, która niewiadomo, w jakim rozwinie się jeszcze kierunku.

Mówi się również dzisiaj, że rozwój radja przyczyni się w znacznym stopniu do obniżenia wytwarzania płyt, ponieważ przez stałe udoskonalanie radja i udostępnienie go szerokim masom, przemysł gramofonowy znajdzie się w ciężkiem położeniu. Nie potrzeba wielkiego wysiłku myślowego, by obalić fałszywy z gruntu pogląd ten. Dość przypo-

mnieć owe obawy z przed kilku lat, że radjo zabije prasę, gdyż codziennie podaje przecież wiadomości z całego świata. Nic mylniejszego nad mniemanie takie. Radjo nie zabiło prasy, nie zmniejszy również produkcji gramofonów i płyt, lecz przeciwnie może przyczynić się do zwiększenia jedynie wytwórczości ich. Podając bowiem koncerty z płyt, radjo reklamuje płyty, a ten i ów słysząc ten czy inny utwór, który mu się spodobał, będzie starał się z pewnością nabyć płytę, by sobie z niej nagrywać w domu. W ten sposób radjo przyczynia się do umuzykalnienia szerokich warstw społecznych, a rozważając sprawe z tego stanowiska, musimy zmienić mylne zapatrywanie nasze na stosunek radia do przemysłu muzycznego.

Również i film dźwiękowy nie przyczynia się do osłabienia przemysłu muzycznego. Boć przecież każdemu człowiekowi jest właściwe poczucie posiadania czegoś na własność, na swój użytek osobisty To wszystko sprawia, że publiczność więcej interesuje się instrumentami muzycznemi, a interesując się niemi, usiłuje je nabyć, o ile tylko pozwalają jej na to środki materjalne.

Książka na strunie

Spychany do niedawna przez wzrok na miejsce podrzędne słuch wraca znowu na miejsce przodujące.

Uczony niemiecki, Otto Stille, wynalazł aparat, umożliwiający utrwalanie głosu ludzkiego na taśmie o grubości zwykłej struny, połączonej z mikrofonem i przepuszczającej prąd elektryczny podczas mówienia przed mikrofonem. Dla odtworzenia głosu utrwalonego na strunie należy mikrofon zastąpić głośnikiem.

Eksploatacją genjalnego wynalazku tego zajęło się już powstałe w Londynie towarzystwo, które ma zamiar wypuścić w świat szereg cały „książek", wydrukowanych na strunie takiej, których nie będzie się już czytało, lecz słuchało Pierwszą „książką" taką ma być Pismo Święte, „spisane" na strunie długości zgórą półtora tysiąca metrów.

W najbliższym filmie „Artyści"



NANCY CARROLL

Humor muzyków

Po koncercie w Bruksellі Ysaye był zaproszony do wielkiego przemysłowca z branży szewckiej. Po kolacji gospodarz prosi artystę, by zagrał coś dla gości. Na to Ysaye:

— Owszem, ale pod warunkiem, że gdy pan będzie u mnie w gościnie, to weźmie mi pan miarę na buty.

•

Strauss, ojciec króla walców, lekceważył wyjątkowe zdolności swego synka. Pewnego razu, komponując przy fortepianie, szukał przejścia harmonicznego bez pożądanego skutku. Wtedy mały Johan przybiegł z dziecinnego pokoju, gdzie bawił się z dziećmi, zaczął manewrować paluszkami na klawiaturze i wynalazł tak pomysłową modulację, że zmieszany ojciec wyrzekł:

— Teraz ty rób walce, a ja będę odrabiał twoje lekcje!

(F. Halpern: Muzycy w anegdocie).

Redaktor i wydawca: Zygmunt Stankiewicz.

Redakcja czynna codziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt, od godz. 3 do 5 po poł.

Redaktor przyjmuje w soboty od godz. 3 do 5 po poł.

Drukarnia Artystyczna, Warszawa, Nowy Świat 47. Tel. 635-80 i 635-83.

DWA PRZEMÓWIENIA

MARSZAŁKA JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

NA PŁYCIE „ORPHEON"